

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE GRADUADOS

Tesis de maestría:

Sujetos en tránsito: el desplazamiento y la configuración de la subjetividad en la narrativa de Martín Rejtman, Iosi Havilio y Oliverio Coelho.

Maestranda: Lic. Jaquelina Miranda

Directora: Irina Garbatzky

Indice

1. Introducción. Un nuevo mundo ... 3
 - 1.1 Desplazamientos-prácticas errantes: nomadismo, deriva morosidad. ...15
 - 1.2 Estado de la cuestión ... 28
 - 1.3 Recorrido por los capítulos... 31
2. Capítulo 1: Estado de tránsito, superficialidad y vértigo en la narrativa de Martín Rejtman... 36
 - 2.1 Contexto y espacios donde tienen lugar estos relatos... 38
 - 2.2 Un momento y también un espacio: escenarios de la posmodernidad. ...42
 - 2.3 Nomadismo y vínculos... 46
 - 2.4 Una trama nómade... 53
 - 2.5 Circularidad y afianzamiento del individualismo... 56
 - 2.6 Una marcha a alta velocidad que induce a una experiencia singular de lectura. ...60
3. Capítulo 2: Iosi Havilio: de la inercia como pulsión en la narrativa de *Opendoor* y *Paraísos*... 65
 - 3.1 Comencemos por *Opendoor*. ...68
 - 3.2 *Paraísos*. ... 82
 - 3.3 Lo salvaje en *Paraísos* ...85
4. Capítulo 3: La ciudad como refugio y territorio para una huida en *Ida* de Oliverio Coelho. ... 93
 - 4.1 La ciudad y los desplazamientos ...101
5. Consideraciones finales ...113
6. Bibliografía... 116

1.Introducción: Un nuevo mundo

Esta tesis parte de la identificación de una recurrencia temático-formal en los textos: *Rapado* (2007) [año original de publicación 1992] *Velcro y yo* (2011) [año original de publicación 1996], *Literatura y otros cuentos* (2005) y *Tres cuentos* (2012) de Martín Rejtman. *Opendoor* (2009) [año original de publicación 2006] y *Paraísos* (2012) de Iosi Havilio. Finalmente *Ida* (2008) de Oliverio Coelho.

En estos textos, enmarcados en la narrativa argentina entre 1992 y 2012, el tránsito aparece como factor de configuración de la subjetividad de cada uno de los personajes de las novelas y cuentos en cuestión. Se trata de desplazamientos espaciales, de movimientos producto del azar, o simplemente de la voluntad de itinerar sin una meta concreta ni un destino fijado, perdiendo de vista el objetivo inicial si es que alguna vez lo hubo; más bien centrando el interés en el viaje mismo, en términos de circularidad, al estilo de los movimientos en *loop* que describe Diedrich Diederichsen (2011) donde atribuye estos desplazamientos a las formas que la sociedad actual adopta como trayectorias personales.

La hipótesis general que orienta esta tesis sostiene que los desplazamientos de los personajes en estas novelas configuran un estado de tránsito, lo que constituye subjetividades abúlicas cuyos denominadores comunes son la debacle permanente y el aislamiento, la falta de causa y de motivación. No obstante, estas subjetividades se fortalecen en su individualismo y en su capacidad de adaptación al presente transitorio en el que se desplazan, algunos con más dinamismo que otros.

Para construir la serie a través de las poéticas de estos tres autores voy a centrarme en el comportamiento de los protagonistas de estas historias. Para comenzar, estaría en condiciones de afirmar que todos comparten una forma similar de circular por la vida que describiré más adelante en este apartado y que básicamente los reúne bajo un mismo modo de estar en el mundo, esencialmente, de vivir, lo cual permite pensar en elementos comunes de esas subjetividades.

Esta manera de estar en el mundo tiene en todos un carácter de movilidad perpetua y azarosa, pero a la vez es posible singularizar cada tipo de desplazamiento. Cada andar adquiere un estilo propio, un matiz diferenciador aunque con puntos de intersección: el nomadismo y la deriva. Estas aristas comunes, aunque con particularidades, confluyen en un estado de tránsito que es puro presente, un presente en el que cada uno de ellos intenta sobrevivir sin preocuparse demasiado, sin planear nada, a expensas de otros y sin rumbos definidos.

La selección se fundamenta también en la atmósfera que comparten estas obras, un escenario que comienza a surgir durante la década de los noventa y se consolida a principios de los años dos mil. Hay un clima que se percibe en los textos seleccionados que los une a todos bajo una situación similar, y tiene que ver con un nuevo mundo. Gonzalo Aguilar (2010), en su análisis del nuevo cine argentino los llama "*otros mundos*" y se refiere a éstos como transformaciones que se vienen anunciando en esta época en nuestro país. Estos cambios están relacionados con variaciones globales en cuanto a la política, la economía y la tecnología que influyen en el trabajo, en la esfera pública y también en la vida íntima y privada.

Estos cambios no eran abstractos, sino que llegaban a conmover los pilares de las costumbres y de la vida cotidiana: surgimiento de inéditas ocupaciones laborales, nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identidad individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, mutaciones en la manifestación de la sexualidad, incorporación de la exclusión económica como algo familiar e irrevocable en el imaginario social y alteración de las prácticas políticas tradicionales son algunos de los hechos verificables de los cambios epocales a los que hemos asistido en los últimos años. (Aguilar 2010, 7)

Si bien el análisis de Aguilar se refiere a la relación del cine con la sociedad en la obra cinematográfica de Martin Rejtman, también es aplicable a su literatura, ya que los libros de Rejtman pertenecen a la misma época y reflejan un cambio de atmósfera similar. Esta caracterización de los finales del siglo XX y comienzos del XXI me ayuda configurar el contexto social, cultural y económico de los textos del corpus. Con respecto a las nuevas ocupaciones laborales, en la literatura de Rejtman, Havilio y Coelho encuentro algunos personajes que por ejemplo hacen encuestas para una marca de dentífricos; otros que son paseadores de perros y patovicas en discotecas. Están también quienes se quedan sin trabajo, a los que les cortan los servicios por falta de pago y otros que usurpan propiedades abandonadas para vivir. Como comenta Aguilar, también aquí hay nuevos recorridos por la ciudad; aunque se la nombra en los textos de los tres autores haciendo referencia a barrios, calles e intersecciones, y se trazan nuevos recorridos urbanos en la mayoría de los textos, es en *Ida*, la novela de Coelho, donde la ciudad adquiere mayor protagonismo. Los desplazamientos de su héroe delinean un nuevo mapa que

muestra otro costado de Buenos Aires, el de los suburbios, espacios ocupados por los que están afuera del sistema, o del mapa urbano convencional.

El consumo, como otra de las características de la época que define Aguilar en *Otros mundos*, se narra a través de la mención constante de las marcas comerciales como fuertes indicadores de estereotipos sociales en la mayoría de las historias de Rejtman. Se trata de firmas internacionales de alto costo aunque también hay marcas locales. En cuanto a la mutación en la sexualidad, si bien en la mayoría de los textos se hace referencia a la diversidad sexual, el ejemplo más concreto está en *Opendoor*.

Esta atmósfera que define Aguilar para pensar qué es lo que hicieron los films del nuevo cine argentino (muchas de las películas producidas en nuestro país entre 1997 y 2005) con el tiempo que les tocó vivir, me resulta de gran utilidad para analizar las historias del corpus. Los rasgos de época que describe el autor son visibles también en la narrativa argentina de los años de publicación de estos textos:

Parece evidente que no sólo los lazos conyugales matrimoniales están en crisis, sino también nociones de familia tan acendradas como la unión heterosexual, la estabilidad del grupo unido por lazos de sangre, la autoridad de los ancestros, el sentido de la pertenencia. Antes, se suponía que los padres no sólo traían a los hijos al mundo sino que también les entregaban un mundo: es decir, un legado, una experiencia, eventualmente un trabajo y un lugar en el que arraigarse. Pues bien: hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado. Pese a que no hay familia, ésta sigue inscripta como punto de referencia aunque sea invisible. Por eso las

relaciones entran en descomposición: la familia es todavía una institución que sigue operando y que no fue reemplazada por ninguna otra (Aguilar, 2010, 41)

La orfandad de la que habla Aguilar caracteriza a la mayoría de los personajes de los autores de quienes me ocupo. Los de Rejtman son seres desapegados que no se estabilizan en ninguna relación y por lo tanto carecen de un lugar donde arraigarse. La protagonista de Havelio, de la misma manera, va saltando de una relación a otra de forma aleatoria, así como también de vivienda y de trabajo. Aunque lo intenten, el modelo familiar *standard* no se concreta o no funciona en ninguno de los casos. Finalmente, Eneas Morosi, personaje de *Ida*, deambula por la ciudad más huérfano que nadie cargando sobre sus hombros la frustración de una “familia” perdida. En todas las historias subyace entonces esa estructura familiar como una sombra a la que nunca se le puede copiar la forma.

Aguilar también hace referencia en su caracterización a la tendencia nómada de los personajes y a los desplazamientos que producen éstos hacia los descensos del capitalismo. Con respecto al nomadismo y a los desplazamientos voy a avanzar más adelante, aunque es interesante pensar aquí, para definir más exhaustivamente el contexto social y cultural que enmarca los relatos, en el lugar de lumpenaje que eligen algunos de los personajes de los textos del corpus para ubicarse. Esto se enfatiza en las novelas de Havelio y de Coelho ya que en ellas los lugares precarios, depósitos de chatarras, basurales y casas en mal estado son los espacios predominantes. Aguilar los llama “lugares de la precariedad” como opuestos a la idea de “no lugares” de Marc Augé, la cual sí será de utilidad para pensar los espacios en Rejtman.

Estos espacios de precariedad aparecen en *Paraísos* bajo la forma de un edificio tomado que está en un estado deplorable y que da cobijo a unos cuantos huérfanos de hogar. Entre todos forman un conglomerado humano en estado de abandono. Así lo describe la protagonista una de las primeras noches que pasa en “la torre” (como la llaman):

Con todo, a pesar de la mugre, del calor, de esos ruidos intestinales, y del olor a mierda que sube por oleadas, en algún momento de la madrugada me vienen a la memoria las palabras que pronunció Canetti la primera vez que me hizo entrar: Acá estamos seguros. Incluso las balbuceo, afirmándolas. Entonces me tranquilizo y un poco descanso, aunque sin dormir. El tercer día cubro las ventanas con bolsas de consorcio para prolongar la noche. (Havilio 2012,105)

Del mismo modo los “lugares de la precariedad” se multiplican en el periplo que recorre Eneas Morosi. En esta novela el protagonista elige esos márgenes para sanar una herida de amor y lo hace en la calle, entre lúmpenes:

En el umbral del negocio, de pronto Eneas distinguió un bulto diferente a todos. Era pequeño y negro, y no se asemejaba a los cuerpos de linyeras que, sobre cartones, envueltos en frazadas, poblaban en la noche el centro de la ciudad. (Coelho 2008, 51)

Como explicita Aguilar en su análisis sobre el cine argentino, en estos espacios transitan personajes que tratan de implementar tácticas de supervivencia en un nomadismo que amenaza las formas tradicionales de la sociedad moderna. Como tales formas entendemos el ordenamiento de un mundo eminentemente laboral, el trazado de fronteras y la implementación de formas de identificación y de control.

En resumen, los ejemplos mencionados más arriba me permiten observar que esta amenaza a las formas de la sociedad moderna configura la atmósfera en la cual suceden estas historias. Para profundizar en esto será útil la noción de “modernidad fluida” que explicita Zygmunt Bauman en el prólogo a *La modernidad líquida* (1999) donde afirma que el nomadismo es el nuevo villano de lo que él llama “modernidad sólida”. El autor sostiene que en la actualidad somos testigos de la venganza del nomadismo y lo manifiesta de esta manera:

Durante toda la etapa sólida de la era moderna, los hábitos nómades fueron mal considerados. La ciudadanía iba de la mano con el sedentarismo, y la falta de un “domicilio fijo” o la no pertenencia a un “Estado” implicaba la exclusión de la comunidad respetuosa de la ley y protegida por ella, y con frecuencia condenaba a los infractores a la discriminación legal, cuando no al enjuiciamiento. Aunque ese trato todavía se aplica a la “subclase” de los sin techo, que son sometidos a las viejas técnicas de control panóptico (técnicas que ya no se emplean para integrar y disciplinar a la mayoría de la población), la época de la superioridad incondicional del sedentarismo sobre el nomadismo y del dominio de lo sedentario sobre lo nómade tiende a finalizar. Estamos asistiendo a la venganza del nomadismo contra el principio de la territorialidad y el sedentarismo. En la etapa fluida de la modernidad, la mayoría sedentaria es gobernada por una elite nómade y extraterritorial. (Bauman 1999, 11)

Se podría pensar también a estas subjetividades siguiendo el concepto del autor según el cual la disolución de todo lo sólido ha sido la característica innata y definitoria de la forma posmoderna de vida.¹ Esta fluidez, según

¹ El debate modernidad posmodernidad atravesó el final del siglo XX con posiciones filosóficas diversas, que pueden leerse en el libro compilado por Nicolás Casullo (2004) *El debate modernidad-posmodernidad* Buenos Aires: Retórica Ediciones.

Bauman, es la metáfora adecuada para aprehender la naturaleza de la fase actual de la historia de la modernidad y tiene que ver con la posibilidad de cambio que poseen los fluidos.

En este sentido se podrían abordar las relaciones humanas que surgen en estas historias, ya que en su mayoría son disolubles y temporarias. En *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2013) Bauman afirma: “Hoy los modos de vida andan a la deriva en direcciones diversas y no necesariamente coordinadas; se ponen en contacto y se separan, se acercan y se distancian, se abrazan y se repelen, entran en conflicto o inician un intercambio mutuo de experiencias o servicios” (37). Así, en esta dirección se desplazan los protagonistas de estas novelas, de forma desordenada y totalmente arbitraria.

Cuando Bauman habla de “un intercambio mutuo de experiencias y servicios” se podría pensar que hace referencia a un individualismo donde cada parte toma de la otra lo que le reporta un beneficio sin pensar en una construcción conjunta. Los sujetos líquidos se construyen en solitario apropiándose de aquello que necesitan para transformarse permanentemente, para seguir desplazándose y cambiando de apariencia según el imperativo del presente.

Esta idea aparece con mayor intensidad en los relatos de Rejtman donde los personajes se agrupan para vivir de acuerdo a sus propias conveniencias hasta que esa situación les resulta útil y luego se vuelven a separar para ir en busca de una nueva. Lo mismo sucede allí con los trabajos y con las relaciones afectivas en los textos de Rejtman, por esa razón es que viven en un tránsito permanente. Como sostiene Bauman, se trata de una época de no

involucramiento ni profundización, sino de un surfeo por sobre el presente sin mirar demasiado lo que ha quedado atrás.

El tránsito en el que habitan los protagonistas de estas historias es puro presente, y ese presente no se ancla en historias del pasado, en trayectorias de vida, sino que está aislado, tiene valor por sí mismo. Es entonces en este presente donde los personajes construyen su subjetividad, en ese fragmento de tiempo actual.

Esta época fluida y fragmentaria, este momento en el que las historias están inmersas, delata la crisis de los grandes relatos y en su lugar se impone la presencia de pequeñas historias desarticuladas y aisladas que ocurren siempre en el presente. Se trata de una visión caleidoscópica de la realidad, llena de grietas, lejana de la continuidad y la permanencia.

Con respecto a la temporalidad es pertinente pensar a los textos del corpus en relación con la temporalidad que encuentra Mariana Catalin (2014) al referirse a los autores de la revista *Babel*, la cual coincide con la de la publicación de los textos que me incumben en este trabajo, (el arco temporal de *Babel* es de 1988 hasta 2009 y el de mi corpus de 1992 hasta 2012). Catalin sitúa a *Babel* entre dos épocas: modernismo y posmodernismo, es en ese “entre”, según la autora, que la revista construye su temporalidad y crea allí una tensión que es la que articula su discurso y su presente. Esta tensión no implica un quiebre sino que por el contrario habilita un espacio para que se formulen problemáticas. En el apartado del texto de Catalin titulado “Sobre la manera de nombrar y construir el cambio ¿Posmodernidad?” se postula que el

discurso sobre la posmodernidad es uno de los ejes que la revista utiliza para construir tensiones de lo que quiere presentar como su propio presente.

Esta lectura ha sido muy fructífera para pensar el momento histórico - cultural en el que surgen los relatos de Rejtman, Havilio y Coelho, puesto que si bien algunos textos pertenecen a los años que inician el siglo XXI, su matriz de sentido se aloja en ese intersticio, en ese “entre”. Una modernidad que ya está terminando, pero que no acaba de finalizar; y un presente que en principio se nombra como posmodernidad, pero siempre distanciándose de esa definición.

Para concluir este marco acerca de la temporalidad en la que se ubican los textos del corpus sería necesario mencionar que entre los años 2006 y 2007 tienen lugar una serie de debates entre algunos críticos acerca de la narrativa argentina que surge en estos tiempos y que nos será útil para pensar nuestra problemática.

Por un lado la reflexión de Josefina Ludmer (2006), en la que se refiere a un estado de la literatura global en el período posterior a la posmodernidad en el cual las producciones literarias estarían por fuera del ámbito literario específico. Según su punto de vista, estos textos no pueden ser leídos como literatura porque reformulan la categoría de realidad, por lo tanto los ubica dentro de la categoría de “literaturas posautónomas”, ya que para la autora esta narrativa ha atravesado las fronteras de la literatura, y ha quedado ubicada en un intersticio, en un espacio ambiguo (adentro – afuera) por lo tanto no admiten un valor literario. Las literaturas posautónomas, de acuerdo con Ludmer, se ubican en un momento en que el arte, y la literatura específicamente, han perdido

su autonomía y con ella su poder crítico y subversivo. Son entonces, meros constituyentes de presente.

Al mismo tiempo, Beatriz Sarlo en: “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” de la revista *Punto de vista* (2006), hace una lectura de la narrativa del presente (1983 – 2005) en la que también adhiere a lo que sostiene Ludmer sobre “el presente” y al lugar trascendental que tiene en estas escrituras. Dice Sarlo: “leyendo la literatura hoy, lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (2). Al estar inmersas en el presente que representan, estas novelas se convierten en una documentación etnográfica de los temas de actualidad y de este modo anulan la función crítica del arte. Además Sarlo se detiene sobre un rasgo sobresaliente de esta narrativa que será importante para este análisis. La autora observa una suerte de “cansancio” por parte del narrador con respecto a su propia trama, la que adopta un rumbo donde todo es posible, donde tiene lugar lo disparatado y lo inconclusivo, de esta manera no existiría un argumento sino diferentes fragmentos de episodios aislados e inconexos.

También Sandra Contreras en “En torno a las lecturas del presente” (2007) interviene en el debate postulando que pese a su adhesión a la lectura de Sarlo sobre los textos del presente encuentra cierta incomodidad cuando la autora se refiere a Washinton Cucurto y transforma el exceso del autor en clásico barroquismo de los escritores cultos con las lenguas bajas. Además sostiene Contreras que estos escritores son propensos a construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, según esa tendencia común entre los artistas contemporáneos a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso,

el despliegue de una práctica. A partir de esta idea y de las lecturas de Tamara Kamenszain y Reinaldo Laddaga sobre Cucurto,² Contreras se pregunta hasta dónde la distancia que abre la obra de arte tendría que seguir pensándose como crítica del presente, como crítica de la sociedad o de la cultura en la que se realiza y retoma el concepto de Ludmer de “literaturas posautónomas”.

Finalmente, Alberto Giordano (2011) en algunos de los ensayos que componen *Vida y obra*, objeta la categoría de Ludmer sobre las “literaturas posautónomas”. Precisamente en “Aquí lo anacrónico. Consideraciones sobre el presente de la literatura argentina” Giordano argumenta su objeción sosteniendo que es necesario establecer un punto de vista para emitir un juicio valorativo respecto a las producciones del presente. De acuerdo al autor, Ludmer atribuye al presente literario una indeterminación moral aunque ubica a estas escrituras en un lugar valioso ya que representan el presente (77-79). En el prólogo a *Los límites de la literatura* (2010) el autor también hace una mención a los ensayos críticos que se ocupan de la literatura del presente y se pregunta por la certeza de ese nuevo estado del arte que Ludmer atribuye:

“¿No sería más conveniente pensar que la ambigüedad de algunas prácticas del presente significa otro avatar, condicionado por el estado actual de la cultura posmoderna, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura desde sus comienzos, antes que un síntoma (¿por qué lo desean tanto?, ¿por qué no?) de la formación de un nuevo “imaginario de las artes verbales” heterogéneo al que se definió en la modernidad? (Giordano 2010, 11)

² Kamenszain Tamara (2007) *la boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma
Laddaga Reinaldo (2007) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Con respecto a estos puntos de discusión, es necesario determinar la relación que encuentro entre ellos y los desplazamientos itinerantes identificados en las novelas y en las poéticas de los autores del corpus. El punto de contacto estaría, en un sentido, relacionado con el funcionamiento de la novela como un artilugio para mostrar cómo se habita y quién habita un mundo en el que el presente se convierte en el escenario del cual se vuelve imposible salir y donde todo puede suceder. Resulta importante tener en cuenta la idea de Sarlo con respecto al abandono de la trama por parte del narrador y a la fragmentarización, al relato por partes, a las pequeñas historias, y al retazo de realidad inconexa y aislada. Ésto y el carácter fragmentario son rasgos especialmente notorios en las historias de Rejtman, por ese motivo es que atenderé este punto en particular en el capítulo dedicado al autor. Por otro lado, el lugar que tiene el presente, no sólo como escenario sino como protagonista, es una peculiaridad de toda esta poética. La forma que toma ese “estar en el mundo” es el desplazamiento, en tanto el presente es movimiento, es fugacidad y fragilidad.

1.1 Desplazamientos - prácticas errantes: nomadismo, deriva y morosidad

En un segundo eje, estos desplazamientos podrían identificarse como una inflexión en la amplia tradición del vínculo viaje-subjetividad en la cual el yo viajero se caracterizaba por ser un yo ávido, ansioso del encuentro con el otro, un yo que quería apropiarse, descubrir e incorporar lo nuevo. Es la noción de viajero propuesta por James Clifford (1988). Según este autor, el desplazamiento recupera para el viajero una ganancia que invariablemente se traduce en términos materiales, espirituales o científicos, e involucra la obtención de un conocimiento o la vivencia de una experiencia excitante, edificante, placentera, expansiva, o de extrañamiento. Esta idea se acerca a la concepción de

Sarmiento (1913) sobre el viaje, y se aleja, oponiéndose a la vez, de estos desplazamientos.

En franca oposición a dicha tradición, intento rastrear en estos desplazamientos un yo que lejos de la avidez y del entusiasmo del sujeto viajero tradicional es identificado por su apatía e indiferencia.

Estas historias en tránsito se instalan como un azaroso peregrinar donde no hay pasión, emociones ni ambiciones, más bien una adaptación a las diferentes situaciones que se les presentan como consecuencia de un desvío del primer impulso al viaje. Es decir que hay en una primera instancia un deseo de cambio, por eso es necesario pensar en la tensión que se genera entre esta primera intención y el abandono de la misma ante cualquier circunstancia azarosa. Este intersticio, este intermedio entre estar y no estar en un lugar, entre anclarse y huir, este tránsito, es lo que configura la identidad común de estos protagonistas.

Podría pensarse a estos desplazamientos como “no-viajes” porque los protagonistas de las historias (ya sean cuentos o novelas) circulan para no llegar a ninguna parte o para volver al lugar de inicio. Es decir, todos se mueven permanentemente y cambian, pero no evolucionan en el sentido tradicional que implica viajar. Y para analizar esta “no evolución en sentido tradicional” me resulta fructífera la lectura de *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop* de Diedrich Diederichsen (2011).

El autor asigna este tipo de desplazamientos a las formas que la sociedad contemporánea adopta como trayectorias personales. En el primer capítulo del libro “Personas en loop día y noche” hace referencia a una serie de

documentales alemanes donde se muestran en oposición dos modelos de vida. Uno, cuya raíz es el vagabundeo, en el cual jóvenes de la década del 60 y 70 cuyo objetivo era viajar lo más posible al menor costo, abandonan su zona de confort y desarrollan representaciones de una alternativa al imperativo de progresar. El modelo alternativo que presenta el autor, a través de la referencia a un segundo documental, es el de otros jóvenes que viven en la realidad del progreso laboral. Éstos asisten a una escuela nocturna para finalizar sus estudios después de una larga jornada de trabajo, todos ellos tienen una familia constituida y esposas ambiciosas que los alientan en su formación en pos de un ascenso social. Aquí se puede observar, según Diederichsen, “No sólo un desatado entusiasmo por el ascenso, sino también una moral extrema de cuño suabo que desaprobaba el tiempo libre como mero tiempo de ocio” (2011,11).

De acuerdo al autor estos dos estilos de vida antagónicos compartían la búsqueda del progreso que comprendía principalmente el ascenso social, y que sólo en un desarrollo equívoco aparecía el otro progreso, el espiritual.

Diederichsen ubica a ambas trayectorias dentro de un *loop* y sostiene:

Cuando se piensa en las dos versiones de progreso en los sesenta y los setenta a las que me referí al comienzo, se ve que tampoco se trataba de un simple camino recto, de un vector matemático que, partiendo desde un punto situado en una dimensión, desembocara en el mundo. Todos estos caminos son también, o en primer lugar, caminos que conducen hacia arriba y hacia abajo. A nivel social se trata de historias de ascenso y descarrilamiento, en cuanto al desarrollo espiritual se trata de historias de perfeccionamiento y de alpinismo interior. Se puede ir entonces hacia arriba y hacia abajo.

Pero cuando el avanzar, el ir hacia adelante, el “largo camino hacia sí mismo” está unido a un sentimiento de linealidad, desarrollo, irreversibilidad y alcance permanente de nuevas mesetas pero también a un sentimiento de determinación, una teleología, un estadio final del desarrollo en el que se mezclan la llegada al lugar social previsto y la muerte, debemos enfrentarnos a una contradicción, a una circularidad oculta (Diederichsen 2011, 19)

Es decir que según Diederichsen estas posiciones corren el riesgo de ser antagónicas para arribar ambas a un lugar dado al inicio, que entraña una circularidad oculta. El *loop* que el autor observa implica movimiento, hacia arriba y hacia abajo, dentro del loop se crece, sostiene el autor, ya que no es la negación del progreso como siempre se ha considerado.

Sin embargo, como ni la búsqueda del crecimiento personal ni el “alpinismo interior” son evidentes ni tampoco común denominador en estas novelas, el progreso en estos desplazamientos en *loop*, estaría ligado a la construcción de la subjetividad. Una subjetividad errante y en tránsito que cambia, se adapta y se fortalece de acuerdo a las circunstancias. Una subjetividad construida a partir de ese desplazamiento, de ese movimiento. Estos jóvenes vagabundos de los relatos de este corpus se desplazan por espacios urbanos y rurales pero no tienen en mente ni el ascenso social ni el progreso pensado como en las novelas burguesas de aprendizaje, tampoco el crecimiento interior a modo de elevación espiritual, sino que se constituyen a partir de ese tránsito en el que habitan.

Estos “no viajes”, en oposición a los viajes de la tradición que implican inicio y destino, metas y objetivos, permanecen en el trayecto. Por este motivo es útil el concepto de *loop*, en su sentido de circularidad, de bucle. En ese ir y

venir, en esa falta de causa de la que hablé en la hipótesis es donde se encuentran los personajes de este corpus y conforman un grupo de sujetos insatisfechos y abúlicos en continuo movimiento pero al mismo tiempo estancados.

Para analizar estos sujetos errantes que se construyen en el desplazamiento permanente de un lugar a otro y en las relaciones que establecen durante sus recorridos tengo presente los aportes teóricos de Nicolás Bourriaud (2009) en *Radicante* donde se refiere a la importancia que cobran en la actualidad las prácticas errantes, hasta el punto de ofrecer al arte un modelo de composición en respuesta a la evolución, a las relaciones entre el individuo y la colectividad en la ciudad contemporánea.

Para Bourriaud, la errancia representa una interrogación política de la ciudad, es escritura en marcha y crítica de lo urbano considerado como la matriz de los guiones en que nos movemos. La errancia, para el autor, fundamenta una estética del desplazamiento. Si bien el autor se refiere a prácticas artísticas, creo que el concepto de “radicante”, como se titula su libro, puede ser útil para hacer una lectura de los sujetos errantes del corpus, puesto que el adjetivo define a quien puede separarse de sus raíces primeras y volver a aclimatarse. Se consolidan, de esta manera, arraigamientos sucesivos. El pensamiento radicante se reduce a la organización del éxodo y ve la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios, potencialmente desplazables.

El inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea. El individuo de este principio de siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las

superficies que se les presentan donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Ésta pertenece a la familia botánica de los radicantes. Por su significado la vez dinámico y dialógico, el adjetivo RADICANTE califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas de desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del otro. (Bourriaud 2009, 57)

Según el autor, la figura emblemática de estas prácticas artísticas remite a una identidad en movimiento y frágil, una identidad que ya no es, como fue el caso en la modernidad, el único fundamento de la existencia individual y social.

Este tipo de identidades lábiles que no se arraigan a nada ni a nadie sino que van saltando como nómades perpetuos de un lado a otro son las que predominan en los tiempos de la posmodernidad. Los personajes de las novelas que trabajo responden a este estereotipo de sujeto maleable que se deja hacer, que se deja llevar, que circula sin avanzar y en esa circularidad funda su propia esencia.

Para referirse a este nuevo modelo de sujeto errante, Bourriaud cita en *Radicante*, el ensayo de Michel Maffesoli (2004): *Nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. En este ensayo, Maffesoli sostiene que la vida errante propia de los nómades, al favorecer los encuentros y expresar un ideal comunitario, es la manifestación del deseo de romper el confinamiento que caracterizó a la modernidad (en sus diferentes facetas: domicilio, familia nuclear, profesión e identidad) impidiendo a las personas vivir sus múltiples potencialidades. La modernidad, para el autor, exacerbó el “territorio” individual, y con ello estigmatizó el nomadismo, alineando todo, codificándolo e identificándolo.

Maffesoli rastrea el origen de tal domesticación y lo encuentra en el deslizamiento del nomadismo a la sedentarización, ya que sólo lo sedentarizado se puede dominar. De esta manera el nuevo nomadismo de estos tiempos posmodernos, según el autor, no sería otra cosa que un movimiento circular que intenta recuperar un “paraíso perdido”. Así sostiene:

De eso se trata precisamente. El encierro establecido durante toda la modernidad muestra, por todas partes, signos de debilitamiento. Poco importa, por cierto, cuáles sean nuestros vectores: hippies, vagabundos, poetas, jóvenes sin brújula, lo mismo que turistas pastoreados en circuitos vacacionales programados. El hecho es que la “circulación” regresa. Desordenada, adquiriendo incluso la forma de un torbellino, no deja indemne a nada ni a nadie. Rompe sin excepción las trabas y los límites establecidos en todos los ámbitos: político, profesional, afectivo, cultural o religioso; todas las barreras caen. Nada puede contener su flujo. El movimiento o la efervescencia se encuentra en todas partes. (Maffesoli 2004, 26)

Se trata efectivamente de un cambio de tono, de la aspiración a estar “en otro lugar” que no logra satisfacer las preguntas habituales ni las respuestas convencionales a las que estábamos acostumbrados. Este nuevo espíritu de la época, este ambiente inasible es lo que nos puede incitar a ver en la vida errante, o en el nomadismo un valor social ejemplar en muchos sentidos. (27)

Para el sociólogo francés el nomadismo no es restrictivo a unos pocos sino que se practica de forma cotidiana y afirma: “Para domesticar el término, se llegó a hablar de movilidad, la cual está constituida por migraciones cotidianas: las del trabajo o las del consumo” (29).

Maffesoli observa dinamismo y creatividad en las prácticas errantes, puesto que el enriquecimiento cultural va siempre ligado a la movilidad y a la

circulación, y además porque esta actitud de transgredir que poseen los nómades es una clara señal de energía activa, de una fuerza vital que se opone al poder mortífero de las diversas formas de encierro.

Esta movilidad contemporánea que el autor observa en los sujetos posmodernos es el deseo de “otro lugar” que se apodera regularmente de las masas y los individuos y se concreta a través de cambios de empleo, de rotación de parejas y de mudanzas sucesivas. Si bien son éstas las formas de nomadismo que encuentro en los textos del corpus de este trabajo puesto que los protagonistas siguen esta línea de comportamiento, no hay en ellos una fuerza vital como advierte el autor cuando se refiere al nomadismo posmoderno pero sí una consolidación del individualismo y una fuerte adaptación a los estados transitorios.

Desde la perspectiva de Maffesoli, los diversos éxtasis cotidianos reafirman el deseo arcaico de circulación y aventura, brindando formas de libertades intersticiales que son vividas empíricamente permitiendo a cada persona experimentar la multiplicidad de seres que la habitan. Es definitivamente acertado pensar que hay un deseo de circulación y aventura en la mayoría de los protagonistas de los relatos seleccionados y por lo tanto es correcto considerarlos como acciones dinámicas, puesto que al fin y al cabo son movimientos. Pero lo central para definir el perfil de los sujetos errantes de estos cuentos y novelas es el estado de tránsito que se construye a partir del deseo de ese “otro lugar” del que habla Maffesoli, que es lo que los impulsa a desplazarse. Pero además y por sobre todas las cosas, es esta sensación latente de insatisfacción la que también se traduce en movimiento y en cambio. Es decir

que más que éxtasis y creatividad, el impulso de la vida errante es generado aquí por la disconformidad en algunos, el aburrimiento y la ansiedad en otros.

Es cierto que las vidas de los personajes del corpus son dinámicas, circulan y también transgreden los valores del sedentarismo y de un mundo pautado donde se actúa de acuerdo a las funciones asignadas y se es valorado por eso. Esto podemos observarlo por ejemplo en una escena de *Ida* donde Eneas Morosi tiene una entrevista laboral con la ex mujer de su difunto padre. Cuando ella le dice que le hable de su pasado, le pregunta “¿Qué hiciste?” y luego más concretamente “¿De qué viviste?” Es decir que su pasado debiera estar directamente determinado por su función laboral y esta cita lo ilustra perfectamente:

-¿Trabajaste alguna vez? –dijo de espaldas.

-Varias veces.... Poco tiempo

- ¿Y eso qué quiere decir? ¿No lo suficiente? Se volvió hacia él. Mirar por la ventana, o quizás haber recibido una respuesta tan desvergonzada y sincera, le cambió el humor. (Coelho 2008, 38)

En *Paraísos* también se manifiesta esta relación ambigua con respecto al trabajo y a la función que desempeña en la vida de estos personajes que por su condición de errabundos es algo bastante esperable. “Hoy volví a trabajar después de cuatro años. Un poco más, un poco menos, da igual, por ponerle un número redondo” (Havilio 2012, 63).

En los relatos de Rejtman es donde se observa una mayor rotación e intercambio de trabajos, obviamente todos ellos temporarios y con un carácter

pasatista. Trabajos que como analiza Aguilar tienen que ver con estos nuevos mundos, con la posmodernidad.³

En consonancia con esto Maffesoli sostiene que:

[...] el impulso de la vida errante, es uno de los polos esenciales de toda estructura social. Es el deseo de rebelión contra la definición de las funciones, contra la división del trabajo, contra una especialización exacerbada que convierte a todo el mundo en un simple engranaje de esa máquina industriosa que es la sociedad. Es entonces cuando se expresa un ocio necesario, la importancia de la vacuidad y del no actuar en el andar humano. (Maffesoli 2004, 33)

Estos estados que establece el autor para caracterizar el comportamiento humano de los sujetos nómades: *ocio necesario*, *vacuidad* y *no actuación* son fundamentales en este análisis, ya que se vinculan con mi hipótesis de lectura: que los desplazamientos generan sujetos en tránsito que tienen un perfil común caracterizado por la falta de causa o motivación, la debacle permanente y el aislamiento. Es por este motivo que considero que la teoría de Maffesoli es importante para este trabajo.

Se podría observar entonces cómo *el ocio*, *la vacuidad* y *la no actuación* se manifiestan en cada uno de los protagonistas de los textos: Eneas Morosi es esencialmente un hombre ocioso, los personajes de Rejman son vacuos y superficiales y la mujer que protagoniza las novelas de Havilio asume un rol

³ ... “mundos transitorios sostenidos por un *hobby* o un trabajo chocan entre sí y encuentran vínculos disparatados: la gimnasia, la pornografía, la remisería, las pastillas contra la depresión, el oficio de pasear perros, el negocio de la importación. Cada una de esas prácticas ofrece mundos en los que los distintos personajes tratan de hacerse un lugar. “Servicios para la clase media”, como dice uno de los personajes de *Silvia Prieto* (1999), también de Rejtman; o como propongo aquí, nuevas formas de trabajo.” (Aguilar 2010,8)

pasivo la mayor parte del tiempo. Por lo tanto estos estados se convierten en una forma constante de la transitoriedad.

Finalmente, para seguir precisando acerca de los desplazamientos que me ocupan en este trabajo, es útil volver al análisis que hace Aguilar con respecto al nuevo cine argentino. Al igual que en las películas que analiza el autor, los textos de mi corpus presentan una estructura narrativa errática que se traslada al mismo tiempo al desplazamiento de los protagonistas. Aguilar habla de una errancia en las tramas y de la sensación de que las películas pueden derivar hacia cualquiera de los personajes, es decir que el cine actual plantea una variedad de relatos potenciales de los cuales se termina eligiendo uno o dos.

Particularmente en los relatos de Rejtman quedan historias en potencia que nunca se desarrollan. En el próximo capítulo profundizaré esta idea acerca de cómo las tramas se vuelven errantes a la par de la errancia de los sujetos. En las novelas de Havilio también entran y salen personajes que parecieran dar inicio a una historia pero finalmente se suspenden porque se van a otra parte, respondiendo a la condición de sujetos nómades.

Con respecto al nomadismo, Aguilar sostiene que éste implica la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible. En las películas del nuevo cine argentino, el autor reconoce que la narración pondrá el acento en los descartes del capitalismo o en la descomposición de las instituciones sedentarias. “El cine de los descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, del vagabundaje y de la

delincuencia” (2010,42). Aguilar, al igual que Maffesoli, establece una oposición entre este fragmento de la sociedad, el de los sujetos nómades, y la línea sedentaria en la que vence la claustrofobia y la desintegración: familias que confunden sus lazos; instituciones y héroes del pasado histórico que funcionan como autómatas desahuciados, y personajes que se hunden en el parasitismo.

“...no entendemos el nomadismo como una evasión romántica hacia el precapitalismo o una línea de fuga según lo propone Gilles Deleuze, sino más bien como un estado contemporáneo de permanentes movimientos, traslaciones, situaciones de no permanencia y disolución de cualquier instancia de permanencia. Podría, sin duda, hablarse de migración o de diáspora, pero la virtud del término nomadismo está en que excede la cuestión nacional o comunitaria: se trata, antes que nada, de un tránsito por unos espacios en los que ninguno llega a convertirse en punto de retorno (rol que tradicionalmente le correspondía al hogar familiar, al edificio religioso o al suelo patrio)” (Aguilar 2010, 43).

Retomando los ejes teóricos que fortalecen y justifican el análisis general de estos desplazamientos y de la configuración de estos sujetos en tránsito podría recapitular de esta manera: el análisis de Aguilar sobre el nuevo cine argentino proporciona una caracterización propicia acerca de la atmósfera posmoderna de cambio permanente en la cual se escriben estos textos. El clima de estos relatos desestabiliza los viejos pilares de la modernidad generando así sujetos errantes que circulan permanentemente y cuyas vidas se ven modificadas en el ámbito laboral, en la esfera social e inclusive en la intimidad. Esa atmósfera posmoderna es delineada específicamente por Bauman, de cuyo análisis tomaré cómo se ven alteradas las relaciones que entablan los sujetos en

este momento histórico, en cuanto que se vuelven lábiles y fugaces, y la idea del “surfeo” como movimiento por excelencia de la posmodernidad.

El surfeo y la circulación permanente son movimientos característicos de estos sujetos en tránsito. La circulación adquiere la forma de un *loop*, que de acuerdo a Diederichsen es la manera en que la sociedad contemporánea elige vivir.

Pese a que estos sujetos están en constante movimiento, tienen arraigamientos temporarios, que trabajaré a partir del texto de Bourriaud y su concepto de “radicante”. Finalmente, tomaré rasgos de los desplazamientos nómades identificados por Maffesoli como una forma de retorno a los nomadismos arcaicos y como una manifiesta reacción a la intención moderna de orden y dominación.

1.2 Estado de la cuestión

Según el estado de la cuestión que he podido configurar y hasta donde he constatado, el sentido específico del tipo de desplazamiento que intento describir aquí no ha sido profundizado por la crítica referida a estos autores. No abundan estudios críticos que enfoquen los desplazamientos en círculo o los itinerarios de los personajes de este corpus que deambulan por ciudades o espacios rurales con el sólo motor de la subsistencia y el anhelo de configurarse bajo una identidad anónima perdida entre un bestiario de otros personajes ambulantes en un entorno en común.

No obstante, en el desarrollo anterior sobre los ejes teóricos que sustentan mi investigación a partir de los aportes de Aguilar, Bauman, Maffesoli, Diederichsen y Bourriaud encuentro trazos de análisis respecto de este problema que funcionan como un marco teórico para este trabajo.

Algunos artículos recientes, configuran un estado de la cuestión sobre el tema que me propongo investigar referido a la relación entre desplazamientos y subjetividades en la literatura de estos autores. Irene Depetris Chauvin (2012) se detiene a analizar el habla de los personajes de las novelas de Rejtman y encuentra que está relacionado con una subjetividad alienada en la que la repetición y el uso de clichés son una marca de intensidad que articula una narrativa basada en la técnica del *loop*.

Por su parte, Isabel Quintana (2007) en “Desolación, violencia y melancolía en la obra de Oliverio Coelho” (2012) hace hincapié en la errancia como condición de la subjetividad. Según Quintana, la estructura expulsión-errancia es básica en *Ida*, donde el vagabundeo va trazando en el cuerpo del protagonista las marcas que la ciudad produce.

Mariana Sanjuro (2007) se refiere al tema de la identidad en las películas de Rejtman y encuentra una “peculiar dislocación”. Para la autora, la construcción de la identidad se desarticula en la mayoría de los films del autor a través de la representación que configuran los “nombres”, los “cuerpos” y los “lugares”. Esta dislocación o desarticulación de la que habla Mariana Sanjuro se relaciona con el “vacío de psicología” al que alude Rodrigo J. Caesani (2012) cuando se refiere a los personajes de Rejtman, a quienes califica como actantes despojados de volumen interior sin pasado ni futuro. La misma observación que

hace Graciela Speranza (2006) cuando señala que las acciones en los textos de Rejtman no tienen ningún vestigio de psicología, sino que: “las interpretaciones se reservan, elocuentemente a los terapeutas de los personajes”.

Eduardo Carttocio (2003) analiza el film *Rapado* y piensa a la huida del protagonista como un retorno permanente a lo mismo, a la circularidad y a la circulación. En *Rapado* se vuelve a la huida para seguir circulando, dice Carttocio, adhiriendo literalmente al sentido del *loop* que mencionamos arriba, pero a un *loop* que no avanza, ni siquiera en sentido espiralado sino que termina configurando estas subjetividades en tránsito. No existe excusa que haga que los personajes se detengan, no hacen nido porque jamás abandonan la errancia, que es el único horizonte. No se detienen a pensar quiénes son, qué quieren o adónde quieren llegar, sino que circulan sin parar.

Para trabajar esta huida permanente que caracteriza los desplazamientos en estos relatos me ha sido de gran utilidad la introducción de Sandra Contreras a *Las vueltas de César Aira* (2008). En el análisis sobre la prosa de Aira la autora sostiene que “el imperativo airiano de la invención se traduce en el continuo de una perpetua huida hacia adelante en el que nunca jamás se vuelve hacia atrás por el camino de la corrección” (Contreras 2008, 29). Como en la trama de los relatos de Aira, la huida es también un rasgo predominante en la narrativa del corpus, que fluye siempre hacia adelante con la misma “vocación de futuro” que la autora define. “No hay diálogo con el pasado” agrega. Tampoco hay diálogo con el pasado en las narraciones de Rejtman y de Havilio, no hay replanteos ni reflexiones sobre lo que ha sucedido.

En las subjetividades de los personajes también se manifiesta la huida, ya que en su mayoría, escapan de relaciones estables, de trabajos seguros y residencias definitivas. Asimismo, la trama está impregnada de esta impronta, ya que a medida que los personajes se mueven la prosa avanza y aunque en algunos casos, particularmente en Coelho, hay una mirada hacia el pasado, podemos afirmar que no es el caso de Rejtman ni de Havalio.

Como parte del estado de la cuestión incluiré también el trabajo crítico de Julieta Yelin (2017): “Una vida nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en *Opendoor* y *Paraísos* de Iosi Havalio” en el que la autora destaca algo que para ella es un hallazgo valioso y que tiene que ver con la presencia de una zona de indefinición de la voz narradora. Yelin analiza la exploración que la protagonista hace de su propia animalidad, su falta de voluntad y su pasividad. Además, la autora se detiene en esas zonas salvajes, en los márgenes donde se vive al borde y en la falta de significancia que el personaje asigna a las cosas, a lo que sucede.⁴

1.3 Recorrido por los capítulos

De este modo, la organización que propongo para los capítulos que siguen sería la siguiente. En el primer capítulo trabajaré el vértigo, las relaciones laxas y el estado de tránsito en *Tres Cuentos*, *Literatura y otros cuentos*, *Rapado* y *Velcro* y yo de Martín Rejtman.

En este apartado me dedicaré a observar cómo los desplazamientos vertiginosos y huidizos de los personajes de Rejtman generan sujetos en tránsito

⁴ Si bien este trabajo no aborda estrictamente la cuestión de los desplazamientos espaciales, fue de utilidad para enriquecer las dimensiones del desplazamiento en la novela, ya que Yelin trabaja una dimensión del desplazamiento de lo humano hacia lo animal.

y analizaré al mismo tiempo el nexo que existe entre la laxitud de las relaciones, el carácter temporario de las mismas y el estado transitorio pero paradójicamente permanente en el que viven los personajes.

El comportamiento y la manera que tienen de circular por la vida se traducen en una errancia en caída libre. El ritmo que imprime la prosa en los relatos de Rejtman convierte al estado de tránsito en una montaña rusa donde estos sujetos se deslizan alocadamente sin aferrarse a nada más que al hecho seguir yéndose porque en el tránsito se configuran.

Los escenarios de estos relatos son una gran variedad de departamentos que se ocupan y se vacían, y que pertenecen, la mayoría de las veces, a otros, pero que se comparten informalmente. Sus habitantes están siempre de paso. Aparecen además, locutorios, salas de videojuego, canchas de paddle, oficinas, inmobiliarias, supermercados, maxikioscos, discotecas y bares. Para ver cómo funcionan estos espacios en la constitución de estas subjetividades, trabajaré con *Escenas de la vida posmoderna* de Beatriz Sarlo.

Los textos de Rejtman que seleccioné para este trabajo comparten una forma de organización en la que el argumento se compone de una sucesión de acciones que no se detiene y que se desplaza a gran velocidad. Esto sucede a través de un viaje interminable donde aparecen personajes nuevos con los que el o los protagonistas interactúan por un determinado lapso de tiempo sin llegar a involucrarse afectivamente porque pronto aparecerán otros y ocuparán su lugar en una historia que pareciera no terminar. Este intercambio de personajes y los arraigamientos temporarios que desarrollan entre sí y en cada lugar donde

viven y trabajan los desarrollaré a partir del concepto de “radicante” de Bourriaud.

Será útil además, para situarme en el contexto histórico cultural, la teoría de Bauman sobre posmodernidad, ya que aportará un marco para pensar la relación que existe entre los textos y las películas del autor. Para este propósito específico tendré especialmente en cuenta el trabajo de Gonzalo Aguilar sobre el nuevo cine argentino (2010).

Finalmente, para pensar la cuestión de estilo es propicia la lectura que hace Contreras sobre la frivolidad y la huida en la narrativa de César Aira ya que como afirma la autora “Lo frívolo es el signo mismo del arte de Aira”. Esa frivolidad está presente en Rejtman como así también un optimismo inherente al relato.

En el capítulo siguiente me enfocaré en el modo en que la inercia puede convertirse en una forma de vida en las novelas *Opendoor* y *Paraísos* de Iosif Havilio.

En los textos del autor que seleccioné el tránsito está asociado a la deriva. Analizaré los desplazamientos en las novelas de Havilio para comprobar cómo los personajes se mueven de una situación a la otra inconsecuentemente, con pereza. Todo sucede por accidente, producto del aburrimiento y de la improvisación permanente, por pura inercia, una inercia que lleva siempre al vacío y a la soledad. Por momentos ese deambular se vuelve vertiginoso, sobre todo cuando está vinculado con las drogas y el sexo, pero la mayoría de las veces es lento y resignado, al límite de la tristeza y la depresión.

La forma que cobra el tránsito en los movimientos de la protagonista de las dos novelas de Havilio es la de un estado de inacción, de entrega a la determinación de otros o de situaciones externas que son los que deciden el devenir de las cosas. Ella no es dueña de sí misma, sino que se desempeña dentro de los roles que le son asignados desde afuera y responde a ese mandato, sin cuestionamientos, amoldándose y dejándose llevar, sin previsiones ni especulaciones. En un continuado permanente, la vida de esta chica se desliza como en un viaje sin retorno de una pareja a otra, de una casa a otra para volver siempre al comienzo, que es su soledad originaria.

En consonancia con el artículo de Yelin, podría pensar a la deriva en Havilio como una característica del rasgo animal que encarnan los personajes y del que dan cuenta a través de sus conductas, muchas veces focalizadas únicamente en satisfacer sus instintos primarios, atentas al presente más inmediato.

Hay otro aspecto a tener en cuenta y es que en las novelas de Havilio, al igual que los otros textos del corpus se pone en evidencia una fuerte oposición a las formas tradicionales de progreso, entendido como ascenso social. La mayoría de estos personajes no están determinados por su función laboral y viven a expensas de otros que proveen y se procuran lo mínimo indispensable para subsistir. No tienen aspiraciones económicas ni profesionales ya que habitan al margen de estos parámetros.

Finalmente me detendré en el desplazamiento llevado a cabo a través de una huida morosa en la novela *Ida* de Oliverio Coelho.

En esta novela el tránsito adquiere la singularidad de una huida, pero no de una huida fugaz sino de una huida lenta, forzada e ineficaz. En este sentido el desplazamiento se consolida como un viaje a ninguna parte, como una paradoja. Se huye para seguir cada vez más unido a lo que se quiere escapar: un fracaso amoroso. Esa huida se “concreta” a través de un vagabundeo aletargado, ¿un oxímoron? Sí; una permanente transitoriedad en la que el protagonista está siempre y en todo momento de paso. Para profundizar este aspecto me apoyaré en el ensayo de Maffesoli sobre los vagabundeos iniciáticos.

El recorrido del protagonista tiene las marcas de un exilio amoroso, esas marcas son las llamadas telefónicas que hace a su ex mujer durante la errancia urbana y que funcionan como mojones en una ciudad que está en ruinas. Estos espacios son, de acuerdo al análisis de Aguilar en *Otros mundos* los descartes del capitalismo, por ese motivo es que esta lectura me será de utilidad. Al mismo tiempo *Ida* es un viaje enigmático donde el protagonista se enfrenta a personajes que se acercan a lo mitológico. Para trabajar esto tendré en cuenta el texto de Josefina Ludmer (2010) *Aquí América latina, una especulación* en el que la autora aborda la ciudad como isla urbana donde los sujetos definen sus identidades.

El desplazamiento por la ciudad funciona en esta novela como un intento de liberación para el personaje, como el espacio para el olvido, como el territorio neutral donde todos quienes la habitan se homogeneizan con el roce. En la lucha por la supervivencia y en el intento de satisfacer las necesidades más primarias que puede tener un ser humano se pierden a sí mismos en un eterno olvido.

2. Capítulo 1: Estado de tránsito, superficialidad y vértigo en la narrativa de Martín Rejtman

... "unos movimientos mueven a otros y la deriva deviene flotación y la extrañeza no tiene que ver con los escenarios ni con los rostros, sino con la forma en la que nos desplazamos entre ellos." Nota del editor en *Velcro y yo*.

¿Cómo funciona una narrativa que a simple vista no hace más que girar?
¿Cómo avanza un relato cuyos personajes se desplazan en un continuo *loop* que los devuelve al punto de partida? ¿Cómo se sostiene una historia cuando la trama es inconclusa? ¿De qué manera influyen estos factores en la experiencia de lectura?

La obra de Martín Rejtman ofrece una perspectiva privilegiada para pensar estas cuestiones de las que ya se han ocupado algunos críticos y cuyas consideraciones tendré en cuenta para este análisis. Por tal motivo es que ubico a este autor como figura central dentro del corpus que me ocupa. Además, muchos de los rasgos y de las peculiaridades que se manifiestan en la bibliografía teórica con respecto a la literatura del presente, que abarca el lapso entre los años 1992 y 2012, se manifiestan en la narrativa de Rejtman. Daré cuenta detalladamente de esos atributos en el desarrollo de este capítulo.

Rejtman es escritor y es uno de los directores del nuevo cine argentino⁵, su primer libro de cuentos es *Rapado*, publicado en 1992 como consecuencia de unos guiones de cine que había escrito y que no había llegado a filmar, pero después, unos años más tarde, así llamó a su primera película. En 1993 se publicó “Treinta y cuatro historias” incluido en un libro sobre Guillermo Kuitca.⁶ Luego en 1996 *Velcro y yo* y más tarde en 2005 aparece *Literatura y otros cuentos*. Finalmente en 2012 publica *Tres cuentos*.⁷

A través de sus películas y de sus textos, Rejtman nos cuenta historias mínimas, pinceladas de vidas grises que transcurren en la ciudad y en los

⁵ Aguilar incluye a *Los guantes mágicos* (2004) de Rejtman, junto con *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel dentro de las películas del nuevo cine argentino las cuales son de utilidad para reflexionar acerca de las transformaciones de la modernidad.

⁶ Las *Treinta y cuatro historias* de Rejtman fueron escritas a partir de narraciones que Kuitca le hizo al autor, y éste para redactarlas adoptó un estilo literario que no disimula influencias de dos cineastas: antes que nada y todo el tiempo de Pedro Almodóvar, y de Woody Allen para las pinceladas referidas al ambiente judaico de Kuitca. (Tibol Raquel (1993) “Un libro sobre Guillermo Kuitka” en: *Revista Proceso* n° 2114 México)

⁷ La decisión de dejar de lado el cine de Rejtman se fundamenta en primer lugar en que sería un trabajo desbalanceado puesto que la incursión de Havilio en el cine es mínima y Coelho no es guionista. En segundo lugar, si intentara integrar cine del autor, esto ameritaría un trabajo en exclusividad. No obstante las películas nos han sido de utilidad para mi análisis. Aquí una consignación de su Filmografía.
Cortometrajes: *Just a Movie* (1982) *Doli vuelve a casa* (1986) *Sitting on a Suitcase* (1987)
Telefilms: *Entrenamiento Elemental Para Actores* (2009)
Documentales: *Copacabana* (2006)
Largometrajes: *Sistema español* (1988) *Rapado* (1991) *Silvia Prieto* (1998) *Los guantes mágicos* (2003) *Dos disparos* (2014)

espacios anónimos que ésta genera. Pasajes cotidianos que se ubican en una época singular de nuestro país: los años noventa y los primeros años del nuevo siglo. En este momento, de acuerdo al análisis que hace Gonzalo Aguilar (2010) sobre el cine de Rejtman, el nomadismo es un índice de la inestabilidad de los lazos afectivos con el mundo y construye un cine del espacio y de la errancia en el que los lugares nunca están suficientemente cargados de sentido y de historia.

Los relatos de Rejtman no hacen más que confirmar su inmersión en este contexto histórico y social, lo que produce personajes con subjetividades apáticas que transitan por historias inconclusas y laberínticas. Paradójicamente, los relatos son intensos y acelerados y provocan un lector ansioso e ilusionado. Cabe preguntarse aquí cómo es que esto sucede. Para dar respuesta a esta cuestión tendré en cuenta algunos aspectos que caracterizan esta poética.

En primer lugar un comportamiento nómada directamente vinculado con las relaciones superficiales y descomprometidas entre los personajes y en segundo lugar, una trama que con frecuencia queda inconclusa. También es importante destacar los desplazamientos en círculo que derivan en un estado de tránsito permanente, y por último, la velocidad y el vértigo que caracterizan a esta narrativa particularizándola entre los textos del corpus, que son esenciales para el progreso del relato y cuyo efecto es una experiencia de lectura singular.

2.1 Contexto y espacios donde tienen lugar estos relatos.

Antes de comenzar a trabajar estos aspectos en particular es necesario ubicar a esta narrativa en su contexto histórico, que pertenece, como anticipé anteriormente, a los años noventa y a los primeros años del nuevo siglo. De esta manera será posible observar cómo se inserta y dialoga con el mismo. Además,

es necesario precisar dónde suceden las historias de Rejtman, es decir, cuáles son los espacios en los que tienen lugar. Con respecto a este período, Irene Depetris Chauvin (2012) encabeza su artículo sobre Rejtman afirmando que todas las películas y los cuentos del autor muestran vidas de la juventud de clase media empobrecida debido a la crisis económica argentina. Desde los adolescentes silenciosos de *Rapado* (1991), pasando por los tardíos adolescentes de veinte y tantos años de *Silvia Prieto* (1998) y *Velcro y yo* (1997) hasta llegar a los de treinta y pico de *Los guantes mágicos* (2003) que no quieren dejar de ser jóvenes ni saben qué hacer con sus vidas. Los protagonistas de las ficciones de Rejtman viven en lo que de algún modo sería un estado infantil de incertidumbre y abulia. Sostiene la autora:

Almost all of Martín Rejtman's films and short stories follow the lives of apathetic middle-class youths pauperized as a result of the Argentine economic crisis. From the silent teenagers of *Rapado* (1991) and the twenty something late adolescents of *Silvia Prieto* (1998) and *Velcro y yo* (1996), to the thirty-something adults in *Los guantes mágicos* (2003) who neither want to stop being young nor know what to do with their lives, the protagonists of Rejtman's fictions live in a somewhat childish state of uncertainty and indolence. (Depetris Chauvin, 2012, 1)

En "El pasado", un cuento que pertenece al libro *Velcro y yo* puede verse con claridad la debacle económica:

Mi nuevo barrio está en transformación constante. Ayer abrieron un supermercado coreano; hoy se roban la parada de colectivo. Cada día cierra un local y abre otro. Lo que más abunda son las cerrajerías. Vivimos bajo el signo del cambio hacia cualquier cosa. (Rejtman 2011, 26)

Ni Judith ni yo solemos pagar las cuentas a tiempo y hace dos días nos cortaron el teléfono. (26)

También en “Mi yeso” un cuento de *Literatura y otros cuentos* (2005) se evidencia el empobrecimiento de la clase media:

Pasamos la tarde en la clínica mientras la enyesan y después cada uno tiene que poner un poco de plata para cubrir la cuenta, porque Claudia no tiene prepaga y tampoco efectivo. (26)

A este mismo período histórico se refiere Bauman bajo el concepto de modernidad líquida. Tal como planteé en la introducción a esta tesis, este marco es importante para mi análisis en varios sentidos: por un lado la disolución de los pilares rígidos sostenidos en tiempos anteriores que habilita el movimiento y la fluidez (desplazamientos – ocupaciones laborales – vínculos disolubles) ya que los fluidos, en palabras del autor, no conservan su forma durante mucho tiempo, con esto también la negación del pasado y de los relatos que lo fundamentaban. Por otro lado, las tendencias culturales del siglo XXI y su perpetuo devenir, entre ellas: las migraciones y la moda, que constituyen un sujeto líquido en permanente cambio. Y fundamentalmente la preponderancia de lo individual por sobre el bien común, ese servirse de lo que a cada uno conviene sin tener en cuenta el bien colectivo. Al respecto, sostiene Bauman:

“Resulta evidente la escasez de esos potenciales revolucionarios, de gente capaz de articular el deseo de cambiar el orden de la sociedad. [...] Los sólidos que han sido sometidos a la disolución, y que se están derritiendo en este momento, el momento de la modernidad fluida, son los vínculos entre las elecciones individuales y las acciones colectivas.” (1999, 5)

En las historias de Rejtman no existen vínculos entre lo individual y lo colectivo, el accionar de los personajes es individualista, ellos se desplazan de un lado a otro de acuerdo a sus necesidades e intereses estableciendo nexos temporarios que les son favorables de acuerdo a sus intenciones. De este modo sus vidas transcurren por un abanico de espacios que parecieran surgir espontáneamente a medida que la historia va tomando forma.

En el último cuento de *Velcro y yo*, “Los argentinos”, hay algunas escenas que lo ilustran. Los personajes, entre ellos un brasilero, ocupan y desocupan hoteles y departamentos de acuerdo a lo que le conviene a cada uno, sin pensar en el resto de las personas, sino a sus propios planes, que varían permanentemente: “En los últimos días Carlos se llevó sus pocas cosas del cuarto del hotel que compartía con Axel y se instaló en lo de Javier”. (Rejtman 2011, 197)

La mayoría de los personajes de Rejtman tiene en general trabajos temporarios o está desocupada. Casi todos son ociosos, ni estudian ni trabajan y viajan permanentemente gracias a pasajes que otros consiguen para ellos, producto de alguna empresa o institución que los solventa. Estos personajes se alojan en departamentos prestados cuyo dueño es probable que ni aparezca como sucede en “Este Oeste”, un relato de *Tres cuentos*, y conviven con otros sujetos que también están de paso y sin recursos. Ellos parecen moverse con soltura en esta gran confusión:

En el transcurso de ese año viaja otras dos veces a Santiago de Chile con pasajes y gastos siempre a cargo de la ONG para la que trabaja el Sueco. El departamento de dos ambientes de Mauro está disponible, aunque él no vuelva a aparecer por ahí, Lara y el Sueco

duermen en el living y los demás huéspedes (siempre hay otros invitados) en la habitación. Van variando según el momento: amigos madrileños de Valeria; un matrimonio de uruguayos de unos cincuenta años bastante formales (el hombre está siempre de traje, la mujer de saquito de lana); otra hermana de Mauro y Valeria, mitad francesa, con sus dos hijos preadolescentes que no hablan castellano; y al final del último viaje, Leonel. Leonel sí está igual. (Rejtman 2012, 41).

2.2 Un momento y también un espacio: Escenarios de la posmodernidad

Estas idas y venidas no suceden en cualquier parte, los espacios por los que se desplazan estos sujetos nómades son escenarios desprovistos de historia e identidad. Casi siempre son departamentos que se ocupan y se vacían, que son de otros, que se comparten informalmente porque sus propietarios no están. Muchas de las escenas se desarrollan en locutorios, salas de videojuego, canchas de paddle, oficinas, inmobiliarias, supermercados y maxikioscos, discotecas y bares.

Nuevamente en “Este a Oeste” hay un ejemplo: dos de los personajes viajan a Chile y ahí se alojan en la casa de un familiar, luego en el departamento de un barman que conocen de casualidad, donde más tarde aparece una noruega y todos duermen juntos, fuman marihuana y comen. No hay demasiados roces, y en una porción de ese espacio cohabitado cada uno pasa el tiempo lo mejor posible. Estos espacios se presentan como “no lugares” en el sentido que

le da Marc Augé (1992), puesto que carecen de historia y de memoria. Son más bien espacios ocupados en forma temporaria y sin identidad porque son habitados por diferentes ocupantes que están de paso. Ese estar de paso o estar en tránsito es el hábitat donde transcurre la vida de los personajes de Rejtman. Podríamos asociar esta idea al concepto de Augé en tanto y en cuanto estos no-lugares no pueden definirse ni como espacios de identidad ni como relacionales ni como históricos, puesto que se comparten por un lapso corto de tiempo, por necesidad o por casualidad.

Augé sostiene que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: estos últimos catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico. El mundo de la posmodernidad es un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente). En este mundo se desarrolla una apretada red de medios de transporte que incluye también espacios habitados, donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio "de oficio mudo", un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje, propone al antropólogo y también a los demás un objeto nuevo cuyas dimensiones inéditas conviene medir antes de preguntarse desde qué punto de vista se lo puede juzgar (Augé 1992, 83, 84).

Así, en “Los argentinos” de *Velcro* y yo Javier, su protagonista, pasa bastante tiempo en un Bingo y Luis, su padre, está varado en el aeropuerto de Ezeiza y como el vuelo se posterga lo envían a un hotel de la zona pero como no consigue conciliar el sueño, junto con otra pasajera deciden también ir al Bingo.

Como mencionamos anteriormente, muchas escenas de estas historias tienen lugar en salas de videojuego por donde circulan extranjeros y marginados que ni siquiera juegan. También hay otros que están absortos frente a las máquinas y que mueven como autómatas los comandos de los juegos.

Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna* (2004) describe y analiza estos espacios que parecen proliferar durante el posmodernismo en la Argentina (década de los noventa). Según la autora, quienes deambulan por aquí están cada uno en lo suyo, las miradas no se cruzan jamás, nadie mira ni las paredes, ni el techo, nadie tiene tiempo para desplazar la vista porque saben que hay poco para ver, por eso cada uno se aísla. Además, Sarlo también hace referencia a la falta de relato que caracteriza al período del posmodernismo y a cómo la ausencia de narración se evidencia también en los videojuegos.

“No hay historia sino unidades directas a cuyo término el jugador sabe si ha perdido o ganado. El video-game clásico rechaza la narración: el suspenso depende de las cuentas que la máquina y el jugador sacan después de cada cambio en la pantalla y de cada pulsión de botones o movimiento de palanca” (Sarlo 2004, 51)

El “video-game” es en palabras de la autora un “carnaval de peripecias sin relato”, propio de una época donde justamente la experiencia del relato tiende a desaparecer. Ella lo relaciona con el zapping televisivo afirmando que

hay algo de esa combinación de velocidad y borramiento que podría ser signo de una época.

En este sentido, me parece necesario detenerme en el concepto de “carnaval de peripecias sin relato” (53), ya que ilustra con precisión las escenas de las historias de Rejtman. Es posible observar que éstas desbordan de incidentes, de sucesos y desvíos caprichosos que adoptan las tramas pero que podrían correr el riesgo de carecer de relato. La falta de explicaciones o de reflexión sobre las acciones o los giros que da la historia es una constante.

Como venimos exponiendo, los críticos han sostenido que el posmodernismo es un período donde no hay discurso sobre lo que pasa o sobre lo que se hace o bien ese discurso pareciera haberse vuelto innecesario. Oscar del Barco (1995) en “La ilusión posmoderna” refiriéndose a la crisis del concepto de la sociedad moderna que concebía al hombre como sujeto que proveía sentido y se adueñaba de la naturaleza, sostiene que esa crisis deja al descubierto: “la pérdida de todo fundamento, de toda verdad, y de toda historia” y afirma que “la terminología teórica que trata de rendir cuenta de esta problemática está marcada por una suerte de indecibilidad producida por la rapidez de las transformaciones económico-sociales y por la incerteza y la evanescencia de los principios a los que obedecen” (1995, 193 -200)

En este contexto de inestabilidad se mueven los protagonistas de Rejtman, todos ellos de paso, sin soltar amarras, tan sólo viviendo un eterno presente que no merece o no requiere explicación alguna, circulando por espacios neutros y carentes de historia desde donde son lanzados por el

narrador para ser ubicados en la escena que sigue, igual de ambigua, de indeterminada y confusa.

Podría además agregar que en alusión al contexto socioeconómico de esta época, en un análisis que realiza sobre la película de Rejtman *Silvia Prieto*, Celina López Seco (2010) sostiene:

La Argentina de los noventa fue un terreno contradictorio, lleno de paradojas, un país cruzado por una cultura cotidiana hedonística y frívola, que escandalizó la moral de los argentinos, cuya mayoría, sin embargo se apegó nostálgicamente a la idea de pertenecer a un país del primer mundo. Un país distinto, desconocido, donde el Estado, replegado hasta tornarse invisible, no reconocería sus funciones más elementales. Con una clase media que, convertibilidad mediante, lograba altos niveles de consumo. Un país kitsch, barroco, imprevisible, como la misma década de los noventa en el terreno mundial. El país de los shoppings centers y los countries donde comenzaron a redefinirse amplios sectores de la clase media y media alta, donde el afuera de las ciudades se tornó cada vez más un terreno sin protección, un paisaje de la miseria y la devastación progresiva de esos años, acallada por detrás de las bonanzas menemistas. (López Seco 2010, 2)

Teniendo en cuenta el momento de producción y los espacios donde estas historias tienen lugar, con todo lo que ello implica, vamos a detenernos en los rasgos de esta narrativa que hacen que ocupe un lugar central en esta tesis.

2.3 Nomadismo y vínculos

Para pensar el nomadismo y la errancia que caracteriza a los personajes de la literatura de Rejtman, será útil detenerme en la especificación que hace Aguilar sobre los matices de estos desplazamientos. Es pertinente volver a

mencionar aquí que no se trata de un nomadismo visto como una evasión romántica sino más bien como un estado contemporáneo de permanentes movimientos, traslaciones, situaciones de no permanencia y disolución de cualquier instancia de estabilidad. Esto es fundamental para este análisis ya que como sostiene Aguilar no hay que entender al nomadismo como una posición intransigente o antisistema sino como un uso y a menudo una idealización de lo marginal. No es, sin embargo, continúa el autor, la única forma que asume el nomadismo: también está el desplazamiento de las personas de clase media que no tienen un lugar de vida fijo, que tuvieron que abandonar sus hogares o que, por propia voluntad viven en un desplazamiento permanente. Por lo tanto no sería atinado reducir estos movimientos a un sector determinado de la sociedad sino más bien pensarlos como una conducta casi generalizada por la que optan quienes de alguna manera rechazan la rigidez estandarizada del capitalismo.

En estos relatos de vidas nómadas los vínculos parecieran no consolidarse nunca, se constituyen como por casualidad y dejan de existir sin explicaciones. Hay una tendencia fuerte al desapego, ya que nadie queda afectivamente ligado a nadie. La superficialidad de las relaciones es un factor primordial para conservar ese estado transitorio en el que se encuentran los personajes, puesto que si profundizaran los vínculos deberían dejar de desplazarse, pero por el contrario, esta forma de relacionarse los expulsa a seguir en camino, a no detenerse. En los cuentos de *Rapado* los personajes conviven con desconocidos, a quienes se acercan o de quienes se alejan de acuerdo a los intereses personales. Surgen pequeñas escenas con otros personajes que no son los principales y que luego se frustran, encuentros que

no ahondan más allá de un par de intercambios y que tampoco afectan o intervienen con la historia principal, como en la vida misma.

En “Algunas cosas importantes para mi generación” de *Rapado*, por ejemplo, los personajes van y vienen, se conocen y al rato se despiden en una estación de colectivo. Se arman grupos ocasionales, se drogan, duermen poco y al día siguiente conviven como una familia apática y narcotizada. Las escenas se concatenan hasta llegar a un final abierto y azaroso.

Lo mismo sucede en “Mi yeso” incluido en *Literatura y otros cuentos* (las negritas de la próxima cita son mías)

Esa noche dormí en casa de un amigo y cuando volví a las nueve de la mañana, Lipo y Ezequiel estaban instalados en el living con las persianas bajas y las luces encendidas, completamente despiertos. Sobre mi mesita ratona había tres botellas de whisky y dos de tequila. Me metí en la ducha. **Ezequiel después me presentó a su amigo, que se quedó a vivir en mi casa durante un tiempo largo** (Rejtman, 2005, 22)

Estos vínculos fácilmente disolubles favorecen los desplazamientos, las mudanzas permanentes y los cambios de trabajo, o viceversa: son los desplazamientos, las mudanzas y los cambios los que promueven los vínculos superficiales y el estado de tránsito, espacio por excelencia de los personajes de Rejtman. Los matrimonios están divorciados, las parejas se separan y todos tienen un ex o son ex de alguien. Los protagonistas de un momento a otro se hacen la valija y cambian de vida. Las vidas son un constante volver a empezar, con otras personas, pero sobre todo, en otros lugares. Así lo podemos observar en “Literatura” el segundo cuento de *Literatura y otros cuentos*.

Mi casa queda en una cuadra de casas bajas en Ramos Mejía. Cuando nací mi familia ya vivía ahí. Diez años después mis padres se divorciaron y vendieron la casa. Mi padre se fue a Venezuela y mi madre y yo vivimos durante un año y medio con mis abuelos maternos en la ciudad de Córdoba. Al mes de habernos mudado ahí ya se me había pegado la tonada. Tiempo más tarde mi madre conoció a Raúl, un mendocino dueño de una cadena de disquerías de la zona oeste de la ciudad de Buenos Aires. Mi madre y yo nos volvimos. Primero estuvimos un tiempo en una quinta en Merlo. (Rejtman 2005, 46)

Nadie se queda quieto. Todos son sujetos itinerantes que se mudan de un lugar a otro o que simplemente se reinventan, como sucede en “Quince cigarrillos”, un cuento de *Velcro y yo*.

Mi madre vivió la muerte de mi padre como una liberación. Unos días después del entierro se anotó en un gimnasio y empezó a fumar como una chimenea. Al poco tiempo vendió la casa y disolvió la familia. Cada semana aparecía con un peinado diferente; cambió su ropa de ama de casa por vaqueros y camisolas de colores, empezó a estudiar pintura, y en menos de un mes nos anunció que tenía intenciones de hacer carrera en el mundo del arte. (Rejtman, 2011, 80)

Respondiendo a este imperativo de movimiento notable en esta narrativa, el primer párrafo del relato que abre *Tres cuentos* comienza con una mudanza:

Cuando Lara tenía tres años, su padre, Julio, se fue a vivir a Mendoza con una mujer chilena que conoció una tarde en el patio de comidas de un shopping del centro de Buenos Aires. Julio se recuperaba de una operación de amígdalas. Silvia había venido de compras a la Argentina aprovechando el cambio favorable para los chilenos (Rejtman 2012, 9)

Más adelante en el mismo relato uno de los personajes relata: “Vivo boyando de casa en casa, ahora estoy en lo de un amigo que está de viaje, me la presta a cambio de regarle las plantas y cuidarle el gato”. (46)

Estos sujetos nómades tienen como denominadores comunes la apatía, la indiferencia y la falta de motivación. Todos parecieran estar alienados y circular como autómatas por territorios anónimos, despersonalizados, sin destino y a la deriva, como sucede con Azul, la adolescente del “El Diablo”, un relato de *Tres cuentos* al salir de una discoteca:

La camioneta se metió en una especie de autopista que iba en dirección contraria a la que tenía que ir. Estaba completamente perdida pero prefería no preguntar nada. No se animaba a cortar la tensión del silencio. Cuando terminó la autopista entraron en un barrio de casas bajas. La camioneta pasó de largo un semáforo rojo, como si no pudiera frenar; Azul se sentía parte de un juego en el que había que seguir adelante. Manejó así durante más de media hora, hasta que se metió en una calle sin salida y tuvo que parar. (Rejtman 2012, 215)

Encuentro otra escena similar en “Ornella” de *Literatura y otros cuentos*:

Es una noche templada de verano y Luis maneja con todas las - ventanillas del coche abiertas; la ciudad está prácticamente desierta. Salió de su casa sin rumbo fijo, como otros salen a caminar. Sin pensar en lo que hace se deja llevar por la dirección de las calles...(Rejtman 2005, 67)

La deriva que ejemplifican las citas anteriores y el sinsentido de los desplazamientos son significativos en las relaciones y están estrechamente relacionados con el nomadismo, forma de vida en la cual se apela exclusivamente al momento presente. Como explicita Maffesoli cuando habla

de la vida errante, esta forma de vivir tiene que ver con la expresión de una relación diferente con los otros y con el mundo, menos ofensiva, más suave, algo lúdica y, claro, trágica, puesto que se sostiene en lo efímero de las cosas. Afirma el autor:

Sentimiento trágico de la vida que, a partir de entonces, se consagrará a gozar, en el presente, de lo que se deja ver, de lo que se puede vivir día tras día, y que obtendrá su sentido en una sucesión de instantes que serán preciosos gracias a su misma fugacidad (Maffesoli 2010, 28)

Maffesoli describe la manera de estar en el mundo y el escenario donde interactúan estos sujetos nómades como una “extraña atmósfera del momento”.

Esta fugacidad y esta liviandad deviene en cambio incesante y este cambio o esta versatilidad es lo que propulsa la acción que el relato de Rejtman necesita para ser rítmico y para avanzar, pero es al mismo tiempo uno de los rasgos constitutivos del contexto social.

Es pertinente retomar aquí los tres ejes que plantea Maffesoli con respecto a los sujetos nómades y que ya he mencionado al comienzo de esta tesis: “el ocio necesario, la vacuidad y el no actuar en el andar humano”. De los tres, me detendré en “la vacuidad” como uno de los rasgos característicos de los personajes de Rejtman.

Sostengo que estos personajes son sujetos vacuos en el sentido en que los piensa Graciela Speranza (2006) cuando describe a la narrativa de Rejtman como una “comedia idiota”, cuyos personajes están vacíos de psicología y cuyas acciones son inconsecuentes y se van encadenando unas con otras. Afirma la autora refiriéndose a sus cuentos:

...una realidad regida por el azar de los encuentros y desencuentros de padres e hijos, amigos, ex amigos, parejas, ex parejas, novios, ex novios, mascotas, ex mascotas, captada simultáneamente como necesidad y como azar mediante una superposición de fines absolutamente determinados y motivaciones ausentes, que mueven, por lo general aquí, a la risa.
(Speranza 2006, 6)

Considero que además son vacuos por la liviandad con que se desplazan por la vida, por la abundancia de gestos superfluos y por las conversaciones que sostienen. En la mayoría de los relatos aparece un variado muestrario de marcas comerciales, se trata de objetos concretos o fragmentos de lo real que ingresan a la ficción literaria.

Podrían también considerarse meras formas de frivolidad, de mostrar que lo insustancial y lo ligero ocupan un lugar en estas vidas. El bombardeo de nombres y etiquetas se torna un sinsentido, un símbolo de lo banal y de su centralidad dentro del contexto histórico del momento.

Por elegir ejemplos azarosos, en los relatos de *Tres cuentos* aparecen nombres de lugares conocidos como el café Florida Garden y una referencia a las exclusivas prendas Loden auténticas de Austria. Los personajes leen *Ambito Financiero*, usan camperas de Patagonia o The North Face y en las vidrieras chilenas hay exhibidos pequeños electrodomésticos Braun, perfumes Boss, sandalias Birkenstock, bicicletas kokua, lápices Faber Castell, ollas Fissler, budines y galletitas Balsen. A uno de los personajes le ofrecen un trabajo en John Deere y otra conduce una camioneta Path Finder. Aparece la imagen de un country y del club house, cuyo apogeo en la Argentina es sin duda la década de los noventa.

En “Núber”, un cuento de *Rapado*, un personaje usa una remera Lacoste, y en otro cuento del mismo libro, “House plans with rain drops”, otro personaje compra en Mc Donalds y rompe una botella de Coca Cola. Nora, protagonista del relato “Shawinigan” también perteneciente a *Rapado*, vuela por Aerolíneas Argentinas y lleva una valija de imitación Samsonite, mientras que otro de los personajes lee una traducción de Anagrama.

Estas “etiquetas” además de ser un símbolo de frivolidad también podrían leerse como una herramienta de distracción que el narrador utiliza para marear al lector y para que, como le sucede a los personajes, también se pierda y circule entre ese muestrario de elementos de consumo que ofrece la época.

Otro ejemplo de la frivolidad presente en los relatos de Rejtman la encontramos en “Literatura”, un relato de *Literatura y otros cuentos*. Cuando el protagonista se entera de que su padre tuvo un accidente, su nueva mujer, una venezolana, le explica que no fue nada grave pero que decidieron hacerle un lifting porque la internación en el hospital era cara y valía la pena aprovechar la oportunidad. A lo que luego ella agrega:

—El cirujano que operó a tu padre es uno de los mejores que hay. Es un brasileño que agarramos de casualidad en Caracas a través de mi hermano, que vive y trabaja en Miami. Si te dijera los nombres de las estrellas latinas que operó no me creerías. (Rejtman 2005, 60)

2.4 Una trama nómada

Volviendo al nomadismo y a la inestabilidad de los personajes de Rejtman, es posible observar cómo esta misma forma se traslada a la trama de los textos, es decir que como si fuese espejo, la trama también refleja en su

estructura un estilo laxo e inconexo, cabos sueltos o historias arbitrariamente interrumpidas.

En una entrevista del año 2014 para la revista *Los Inrockuptibles* al respecto de la película *Dos disparos* estrenada ese mismo año, el reportero, Diego Lerer,⁸ le observa a Rejtman que en algunos momentos de la película aparecen personajes y vínculos entre sí que luego se abandonan, y le pregunta al autor si no le preocupa que el espectador se identifique con algunas historias que después no se desarrollan. A lo cual el autor-cineasta es contundente:

Es una manera de ir armando la historia, elegir qué contar, qué personajes mostrar y cuáles no tanto. Es una parte de la propuesta. Por supuesto que no me preocupa porque si fuera así no lo hubiera hecho. Lo que hay es un riesgo, sobre todo en la decisión de comenzar la película de la manera en que lo hago, con un tono inicial que luego cambia. Me preocupan muchas cosas en la película pero eso, en particular, nunca.

Si bien Rejtman se está refiriendo al cine, no habría por qué no asumir que también alude a su literatura ya que efectivamente sucede lo mismo en los textos.

Este abandono por parte del narrador de algunas pequeñas historias incipientes o este abrir el juego en varias direcciones que luego no se desarrollan o quedan apenas planteadas podría relacionarse con lo que plantea Beatriz Sarlo. (2006)⁹ La autora observa como rasgo predominante en la narrativa del

⁸ Entrevista publicada en la revista *Inrockuptibles* el 10/7/14

⁹ El texto de Sarlo (Sujetos y tecnologías La novela después de la historia) que alude al abandono de la trama por parte del narrador se refiere específicamente a la narrativa de César Aira, particularmente a: *La villa* y *Las noches de Flores* y también a la novela de Daniel Guebel: *La perla del emperador*. Sarlo sostiene que Aira es un maestro del abandono de la trama. Dice la autora: “Es la ficción donde todo puede pasar, y en ese sentido, se opone a la novela moderna clásica, porque se separa de dos ideas de trama narrativa: la cerrada, que implica una representación de totalidad y un mundo social de

presente el abandono de la trama y el cansancio del narrador con su propia trama. De manera que cualquier cosa puede suceder, poniendo en duda permanentemente lo que se acordó al principio. Sarlo lo expresa así:

Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia “interpretable” y cuestiona la idea de que exista un orden de los “hechos” de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo.(como sucede con los personajes modernos). (Sarlo 2006, 4)

Siguiendo claramente esta línea, los relatos de Rejtman se fragmentan en muchos episodios que van surgiendo como meras improvisaciones entre demasiados personajes que aparecen para integrarse y que luego se pierden en el camino. Es decir, se suben a la historia, a veces participan activamente y otras sólo están ahí como meros observadores, como si fueran actores de reparto de una película. Muchas veces entablan relaciones con los protagonistas, que obviamente son lábiles y temporarias y otras pasan a ser ellos mismos los protagonistas desplazando a los anteriores. Definitivamente no hay un orden de los hechos ni una jerarquía de los personajes en la literatura de Rejtman y todo pareciera tener cabida en estas “pequeñas historias” que muchas veces quedan en suspenso, como en un eterno *stand by*, inconclusas y desafiantes ante la perplejidad del lector.

personajes.; la abierta, que debilita la trama como señal de la dilución de las historias y de los caracteres (el personaje se convierte una fluctuante duración de notas subjetivas y verbales)”

2.5 Circularidad y afianzamiento del individualismo

Esta fragmentación de la trama que al mismo tiempo se traduce en movimiento de los personajes no se concreta de forma lineal ni progresiva sino que se da en términos de circularidad. Ellos vuelven al lugar de origen, que es ese estado de tránsito del que partieron, es decir, que no avanzan en el significado tradicional del término, que sería ir hacia adelante, sino que circulan. Cambian de trabajo aunque ganen lo mismo y aunque el cambio no reporte beneficio alguno, con el mismo criterio se mudan o comienzan una relación, se mueven sin avanzar, siempre circulando, y lo único que avanza es la narración.

Cuando Carttocio (2003) analiza el film *Rapado* sostiene que los personajes vuelven a la huida para seguir circulando, y analiza la huida del protagonista como un retorno permanente a lo mismo, a la circularidad y a la circulación. Tratando de especificar esta idea de “circulación”, sostiene la autora:

En relación con la temática de la familia, podemos decir que se reemplaza la posibilidad de construir una nueva familia y un nuevo hogar por una circulación interminable de solteros sin hogar y parejas provisorias. (Carttocio 2003,15)

Según Carttocio el carácter de la huida no es demasiado enfático, es decir, el personaje no huye con determinación ni enojo, por eso es que el regreso tampoco logra ser trágico. De esta manera, en este breve paso por el motivo de la huida, queda afirmado el retorno permanente a lo mismo, a la circularidad y a la circulación que serán las características de los films de Rejtman.

Respecto a ese retorno o regreso al lugar de partida es útil la teoría de Diederichsen (2011) cuando hace referencia a la obra artística de Rodney Graham, fotógrafo y *performer* contemporáneo canadiense, el autor afirma:

... el *loop* rompe con la idea de desarrollo, con la idea de llevar una vida para conseguir otra vida, con la idea de partir para llegar a alguna parte. La repetición y lo siempre nuevo, si se quiere, son dialécticos en un sentido menos trivial que la relación entre partida y llegada, desarrollo y conservación, en la novela de aprendizaje: cuando uno ve continuamente algo nuevo en lo que parece siempre igual, lo que obtiene es algo nuevo mucho más sólido. (Diederichsen 2011, 23)

El autor toma como referentes para su análisis obras musicales o personajes literarios como lo es Wilhem Meister, de Goethe para afirmar que:

El *loop* no es ningún regreso, construye un círculo cuya tangente es la vida de Wilhelm Meiter. El regreso está relacionado aún con lugar de la partida, la casa paterna, el *loop* ha cortado esta relación. El precio de haber hecho esto es el “no llegar nunca a ninguna parte”, situación que muchos encuentran muy positiva. (Diederichsen 2011,18)

Es decir que para el autor, dentro de la connotación positiva del *loop*, admite un avance, un arribo a un estado más certero, más sólido. Podría de este modo preguntarme dónde radica la solidez y el avance que alcanza el movimiento en *loop* en los textos de Rejtman, si es que hay un avance o si este *loop* no conduce a ningún destino.

En este círculo interminable por el que transitan los personajes de Rejtman hay cortos estadios de estabilidad o pequeñas mesetas, es decir, viviendas, trabajos y personas con los que se vinculan los personajes por

determinados períodos de tiempo y con quienes o donde se consolidan arraigamientos temporarios. Estos arraigamientos parecieran funcionar como pruebas por las que deben pasar, u obstáculos que deben superar para fortalecerse y seguir siendo, existiendo y desplazándose solos. Estas experiencias los hace sólidos en el sentido que los empuja a seguir desvinculándose, los solidifica como sujetos sin raíces o con raíces temporarias, que es la única manera de continuar en movimiento. Creo que desde esta perspectiva el movimiento circular los afirma, o los hace avanzar en algún punto, nutriéndolos de experiencias absurdas e inverosímiles pero experiencias al fin.

Para pensar esta cuestión, tengo presente los aportes teóricos de Bourriaud (2009) en *Radicante* donde se refiere a la importancia que cobran en la actualidad las prácticas errantes, tal como explicité al principio de este trabajo donde se delinearon los aportes teóricos que contribuyeron al análisis del corpus. El autor sostiene que el inmigrado, el exiliado, el turista y el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea. El individuo de este principio de siglo XXI evoca a las plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Ésta pertenece a la familia botánica de los radicantes.

Bourriaud manifiesta que por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo “radicante” califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas de desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del otro.

En los relatos de Rejtman, durante estos períodos de arraigamiento temporario, que no duran demasiado tiempo, los personajes permanecen transitoriamente en un espacio que les es cedido o con el que se encuentran por azar como se observa en el próximo ejemplo. Estos momentos funcionan como cortos períodos de sosiego donde se establecen pequeñas rutinas, hábitos que se repiten, como ir al trabajo o convivir en pareja. Quien se sosiega es sobre todo el lector, un lector agotado de los cambios y laberintos.

Semanas más tarde Azul se dio cuenta de que Matías se había instalado en la cabaña más alejada de todas, adonde nunca iba nadie; la obra seguía parada. Matías había llevado sus pocas pertenencias y cada vez más seguido los dos pasaban noches salvajes debajo de un edredón de plumas blanco estilo escandinavo que no se sabía de dónde había salido (Rejtman 2012, 281)

Podría pensarse entonces que la solidez que se adquiere mediante los movimientos en *loop* tiene que ver con esta intensa capacidad de adaptación de la cual están dotados los personajes de Rejtman para convertirse, reinventarse y vivir de acuerdo a lo que depara ¿el destino? ¿el azar? durante el período que comienzan cada vez que se impone un cambio de estadio. En el cuento “Velcro y yo” que pertenece al libro que lleva su nombre, uno de los personajes masculinos pasa de convivir con su novia, una psicopedagoga que decide abandonarlo porque puso a su hija de pupila en un colegio de monjas, a compartir departamento con el ex novio de su hija, la que está pupila, sin demasiados cuestionamientos ni explicaciones. Este es un claro ejemplo de cómo suceden intercambios hasta de los más absurdos.

En el mismo relato se puede leer cómo estos “arraigamientos temporarios,” aunque irrisorios y disparatados, son necesarios para que los personajes “hagan pie” aunque sea por un lapso corto de tiempo. Encontramos en estas mesetas elementos vinculados a la estabilidad y al hogar que por momentos parecieran, como dije anteriormente, dar sosiego al lector, ya que se interrumpe el desplazamiento. No obstante, siempre está presente lo absurdo, eso que inquieta. En esta ocasión, en vez de ser un perro, que por su condición de compañero podría acercarse a tener el rol de una persona, la reflexión es que Velcro (un muchacho) cumple la función de un perro, (las negritas son mías).

Desde que me dejó Cecilia viví solo, pero cada vez me provocaba más angustia pasar mis días sin nadie **con quien hablar**. Salía todas las noches para no tener que enfrentar el silencio. Velcro para mí es como un **perro**. Está ahí cada vez que vuelvo a **casa**. Es discreto, trae pocos amigos. Desde que dejó de ver a Aldana se dedica a terminar con las materias que le quedan de tercer año. (Rejtman, 2011,20)

Como decía anteriormente, la solidez está vinculada a la posibilidad de adaptarse y de vivir las más variadas experiencias. Estas adaptaciones van fortaleciendo un individualismo indiferente en estos sujetos a los que todo parece resbalarles y van anestesiando su sensibilidad, al mismo tiempo que los convierte en figuras intercambiables (perro / persona) y desarraigadas.

2.6 Una marcha a alta velocidad que induce a una experiencia singular de lectura

Retomo los cuestionamientos que nos planteamos al inicio del capítulo que referían al funcionamiento de un texto que a simple vista no hace más que

girar, de un relato cuyos personajes se desplazan en un círculo permanente pero que al mismo tiempo parecen avanzar aunque no en el sentido convencional del término.

Resulta posible pensar que la prosperidad de esta narrativa, lo que indefectiblemente acelera la trama generando un lector anhelante está relacionado con la fugacidad y la versatilidad de las circunstancias y con la neutralidad de la voz narradora.

Episodios desde lo más efímeros hasta lo más profundos son narrados desde una indiferencia discursiva exasperante. Como describe Aguilar, los diálogos parecen artificiales y suenan monocordes, no registran altibajos y están descartados los momentos de confesión, emoción o vehemencia, “el pathos” en palabras del autor. (113) El modo en que los hechos se cuentan, la distancia que toma el narrador y la desafectación que impone es lo que irrita al lector pero al mismo tiempo le provoca afán de búsqueda.

De esta manera se insta al lector a encontrar por sí mismo un sentido, un camino, como sostiene Aguilar refiriéndose al cine de Rejtman: “sin énfasis ni subrayados, el hallazgo no es exhibido sino que debe ser descubierto por el propio espectador” y continúa el autor: “retirarse para aprender a mirar, a escuchar, a enfrentar la excepcionalidad de lo típico” (Aguilar 2010, 113)

La narrativa de Rejtman nos invita como lectores a descubrir la novedad en lo cotidiano mediante esa toma de distancia y esa mirada retirada pero aguda que es capaz de individualizar lo extraordinario.

Es entonces el lector quien debe llevar la cuenta de los movimientos del personaje, quien sigue sus caminos intrincados. Es él a quien se interpela para

que arme algo con tanto movimiento, para que descifre en esa comedia de enredos un sentido al modo del espectador del que habla Aguilar.

Es ésta la singularidad a la que me refería al comienzo de este capítulo con respecto a la experiencia de lectura. El rol de lector es fundamental en la narrativa de Rejtman, a él le corresponde encontrar el hallazgo dentro de ese interminable laberinto por el que se desplazan los personajes.

Ellos se muestran cómodos, adaptados o resignados. Sus identidades están determinadas por los vínculos, siempre en segunda o tercera línea con otras personas que forman parte de este engranaje, de manera que se aludirá a ellos como: “la hermana del ex novio de”, “la esposa del padre de su novio”, “la hija de la ex mujer del hermano de su padre” o “ex marido de la madre del artista” y así se experimentarán todas las combinaciones que resulten posibles.

Estos rodeos y estos cambios marean al lector, que como contrapunto, intenta asirse de algo seguro, hacer pie en un fondo al que nunca se llega porque los personajes siguen nadando corriente a favor, desplazándose a gran velocidad.

Pese a esta frustración o irritación que experimenta el lector, la ansiedad crece apostando a la escena siguiente. Esa ilusión funciona como un hechizo que lo saca de una escena que muchas veces queda suspendida en un *stand by* y lo lanza despiadadamente hacia el episodio que sigue sin confesiones, desahogos ni emociones, sino con una naturalidad extraña. Un buen ejemplo puede encontrarse al comienzo de “El pasado” en *Velcro y yo*.

Un día la mucama se deprimió y con la excusa de que encontró un gorrión muerto en el balcón no quiso trabajar más. Durante tres

semanas la situación siguió igual; la mucama encerrada en el cuarto de servicio y mi ex mujer en el dormitorio. Al principio de la cuarta semana hice la valija y cambié de vida. (Rejtman 2011, 25)

Si bien en toda lectura entran en juego cuestiones personales que hacen que el lector se relacione de una u otra manera con el texto, podría pensarse que el lector de Rejtman está atrapado por historias que lo irritan por arbitrarias e incoherentes. Estos relatos disparatados están protagonizados por seres complejos, incomprensibles y herméticos que, como explicitaba Speranza, son sujetos que carecen de psicología.

El “*switch*” que hacen los personajes cuando se reinventan en otros que son capaces de vivir sus vidas, impone movimiento, impregna al lector de un sentimiento de ansiedad por lo que sigue. La aparición de estas nuevas situaciones que abren otras perspectivas y que invitan a lo nuevo, otorgan al relato un ritmo vertiginoso. Las mudanzas, los cambios de pareja y de trabajo simulan llevar a los protagonistas hacia un avance que después no se concreta en profundidad pero que indefectiblemente va hacia adelante en la superficie y lleva al lector hacia un más allá que nunca termina.

Las historias de Rejtman están impregnadas del ruido de las vidas que no se detienen, que no hacen pie, y ese movimiento expone un desarrollo superficial que genera a simple vista progreso y cambio pero que no hace más que circular sin avanzar.

A partir de algunos ingredientes que simulan un viraje en la historia pero que finalmente quedan trancos, se cierra un círculo perfecto, un *loop*. Si bien los protagonistas atraviesan situaciones de lo más diversas no salen de la abulia

ni del tránsito. En definitiva están siempre estancados pese a todos los movimientos que se evidencian.

El ritmo vertiginoso de esta narrativa se debe a la eyección que el narrador hace del lector hacia los avances en la historia. Por su parte, el lector espera ingenuamente resoluciones y certezas, pero se enfrenta, no sin desilusión, sobre el final de las historias a las incertidumbres e inconclusiones que la realidad grava sobre la vida misma.

El resguardo que podría buscar el lector en la ficción no se encuentra en Rejtman, ya que es una narrativa del desapego o de la desafectación. En esta ficción no hay reparos donde refugiarse de las tormentas de la vida, nadie se detiene, todo avanza hacia un destino indefinido que deja una sensación de vacío e incompletud con más incertidumbres que certezas y con un profundo sentido de desolación.

3. Capítulo 2: Iosi Havilio. De la inercia como impulso en la narrativa de *Opendoor* y *Paraísos*

Los camalotes van en busca del río abierto como los islotes de basura, botellas, neumáticos, y todo lo que pueda arrastrar esta agua enlodada y carnívora. (Havilio, 2006, 33)

Iosi Havilio (1974) es un escritor y guionista argentino, su primera novela *Opendoor* fue publicada en 2006, le sucede *Estocolmo* en 2010 y luego aparece en 2012 *Paraísos* que da continuidad a la historia de *Opendoor*. Sus últimos dos libros son *La serenidad* 2014 y finalmente en 2015, *Pequeña flor*.¹⁰

Pensaré aquí cómo la inercia por la que se deja guiar la protagonista genera determinados desplazamientos en *Opendoor* y en *Paraísos*. Es decir, qué rasgos particulares adquieren en esta narrativa los desplazamientos, por qué y en qué difieren de la lógica de los que realizan los personajes de Rejtman y cuál es el espesor de estas subjetividades que se configuran a partir de sus movimientos o andares.

Pese a que la marcha de la protagonista de estas novelas de Havilio es aletargada, perezosa y generada por mera deriva, tiene puntos de contacto con los desplazamientos de Rejtman: ambos configuran subjetividades errantes e indiferentes que circulan sin establecerse en ningún lado, transitando un eterno presente.

“Ella”, la protagonista sin nombre, la misma mujer en ambas novelas, se mueve de una situación a la otra con desgano, pero sin dejar de desplazarse,

¹⁰ Iosi Havilio hizo incursiones en el teatro con *Los comeclavos*, (2003) dirigida por Marcelo Savignone, y también en cine donde trabajó con Luis Ziembrowski sobre un guión de ambos, cuya primera versión se llamó *Corner* pero luego fue estrenada con el nombre de *Lúmpen* (2013) y dirigida por Ziembrowski.-

llevando la historia a lugares inesperados. Todo sucede por accidente, producto del aburrimiento y de la improvisación permanente, por pura inercia. Una inercia que lleva la mayoría de las veces al vacío y a la soledad pero que hace avanzar la historia generando en el lector un sentimiento contrario al que encarna el personaje, una sensación de entusiasmo y ansiedad.

La primera acepción del término inercia según la RAE es: “flojedad, desidia, inacción” y la segunda y última: “incapacidad de los cuerpos para salir del estado de reposo, para cambiar las condiciones de su movimiento o para cesar en él sin la aplicación o intervención de alguna fuerza”. Esta última es la que más se acerca al perfil de la protagonista de ambas novelas, ya que no es capaz de modificar el curso de las acciones que realiza por sí misma, sino que, cuando cambia, es producto de fuerzas externas a su persona.

En el capítulo anterior se observa cómo los desplazamientos circulares y al mismo tiempo, vertiginosos y desorientados de los protagonistas en la poética de Rejtman conducen a una prosa rauda que toma de rehén al lector y que avanza a pesar del estancamiento en la psicología de los personajes. De la misma manera que me inquietaba cómo era posible que una narrativa que giraba sobre sí misma generara un lector expectante, me pregunto aquí cómo la inercia y la desidia pueden convertirse en motor de una narrativa, es decir, cómo el impulso disparador del relato proviene de una postura que es exactamente lo contrario a la acción.

Es necesario insistir nuevamente en los tres ejes que plantea Maffesoli con respecto a los sujetos nómades y que ya hemos mencionado al comienzo de este trabajo: “el ocio necesario, la vacuidad y el no actuar en el andar

humano". En el capítulo anterior sostenía que "la vacuidad" era uno de los rasgos característicos de los desplazamientos de los protagonistas de Rejtman. En este caso, "el no actuar en el andar humano" es la postura de la protagonista de estas dos novelas de Havalio. Ese "no actuar" o actuar por voluntad del otro se vuelve paradójicamente central en el desarrollo de la trama de estos relatos. Y digo "paradójicamente" porque es a partir de esa inactividad y de las consecuencias que la misma genera que el relato avanza y toma fuerza.

La inercia, esa incapacidad de los cuerpos para salir del estado de reposo, para cambiar las condiciones de su movimiento o para cesar en él sin la aplicación o intervención de alguna fuerza, se convierte en condición indispensable para el crecimiento de la historia.

Por otra parte, hay una cuestión que no es menor y que también establece una serie con la narrativa de Rejtman: la predisposición al desarraigo. En el capítulo anterior es posible observar cómo los personajes de Rejtman cambian de casas y alternan convivencias de acuerdo a la ventaja que puedan obtener sin hacer ninguna reflexión ni sentir nostalgia.

En estas novelas de Havalio, la protagonista es un sujeto itinerante que no repara en el desarraigo. Los cambios no tienen repercusiones, no dejan huellas y no hay añoranza por el pasado. Cada vez que se muda lo hace sin considerar lo que deja atrás, es decir, su vida anterior. No obstante, las mudanzas no son ágiles como en los relatos de Rejtman sino que las caracteriza el amodorramiento, la soledad y la resignación. En *Open door* la protagonista se va de la ciudad al campo debido a la misteriosa desaparición de una novia con quien convivía, luego, en *Paraísos* regresa a la ciudad por la muerte de su

compañero y un inminente desalojo. Más tarde, sobre el final de esta segunda novela, su amiga, su única compañera, deja el país para volver a Bucarest, su lugar de origen. Ella aceptará estos cambios con una indiferencia lenta y dócil, dejándose llevar. Contrariamente a los personajes de Rejtman, quienes se mueven con mayor liviandad e incluso energía, aunque con la misma irreflexión e invulnerabilidad que caracteriza a todos.

Analizaré cómo ese letargo en el que parece vivir es interrumpido en *Opendoor* por escenas sexuales promovidas por un personaje intempestivo: Eloísa.

Esto no sucede en *Paraísos*, donde si bien persiste esta atmósfera azarosa que da continuidad a la historia, ya el sexo no tendrá ese valor ni ocupará el mismo rol. La vida de la protagonista será un peregrinar en busca de casa y comida para ella y para su hijo y las apariciones de Eloísa si bien pondrán una cuota de adrenalina, no movilizarán a la protagonista como lo hacían en *Opendoor*. La segunda novela, *Paraísos*, estará inmersa en un ambiente selvático, pero urbano, donde lo humano se amalgamará con lo animal.

3.1 Comencemos por *Opendoor*

Opendoor es una novela de amor, de drogas, de sexo y de muerte, que oscila entre el campo y la ciudad. La protagonista es una joven cuyo nombre y edad desconocemos, que trabaja como veterinaria aunque no haya terminado la carrera. Se trata de una chica vulnerable y solitaria que no tiene nada que perder, con aires de *flâneur* cuando deambula por una ciudad en la que no se siente incluida, sino más bien expulsada, pero también un tanto advenediza cuando se muda al campo.

Ella, la sin nombre, comienza una relación homosexual con Aída, una chica un tanto misteriosa que de un día para otro desaparece, y de la cual se presume un suicidio que será confusamente esclarecido al final de la historia. El supuesto suicidio tiñe la primera parte de la novela apenas tiempo después de que comienzan casi por azar a convivir. Esta etapa finaliza con la desaparición de Aída y por ende la partida de la protagonista del departamento que compartían. El desarraigo desafectado al que vengo haciendo referencia y la inercia que la caracteriza empuja a la protagonista a seguir el curso de su vida en otra parte.

La ausencia de un nombre propio no es un tema menor, sino que configura un sujeto que además de ser dócil, no tiene identidad, es decir, no se sabe quién es. Además, crea al mismo tiempo una atmósfera de vaguedad, aumentada por otras características como una profesión a medio consolidar y trabajos temporarios.

Como parte de su trabajo, la veterinaria tiene que ir a un pueblo cerca de Luján a ver un caballo enfermo, a partir de este hecho conocerá a Jaime, un campesino rústico, cincuentón y de pocas palabras y comenzarán también como por azar una relación centrada en lo que cada uno necesita del otro. Ella se integrará al entorno campestre y pueblerino e irá dilatando cada vez más las visitas a Buenos Aires asociadas a la muerte de su ex novia. Así, poco a poco, se instalará en el campo.

En este pueblo llamado Opendoor hay un hospital psiquiátrico modelo que parece haber demostrado resultados extraordinarios y que se convertirá en

un fuerte motivo de curiosidad e investigación para esta recién llegada. La locura y la naturaleza serán el paisaje para los hechos más absurdos.

Esta mujer enigmática que no es nombrada en toda la novela lleva una vida paradójica que oscila entre la de una ama de casa de campo, que alterna el aburrimiento y las tareas domésticas con huidas cada vez más frecuentes para tener encuentros sexuales furtivos con su amiga Eloísa. Como anticipamos anteriormente, Eloísa interrumpe la monotonía campestre puesto que es una adolescente desquiciada que se drogará hasta el hartazgo. La protagonista se irá convirtiendo en la antítesis de la ama de casa campesina en la que se ha ido transformando sin buscarlo. Junto a Eloísa regresa a vivir la homosexualidad que había dejado atrás con la muerte de Aída y la posterior convivencia con Jaime. Estos encuentros cada vez menos esporádicos la dejan con frecuencia al borde del abismo. “Nos pasamos toda la noche dándonos con keta como dos enajenadas. Hablando sin parar, sin escucharnos, yendo y volviendo al baño. Duras como yeguas” (Havilio 2006, 163).

Los frutos del campo, los animales, el silencio, el alcohol y la soledad son algunos de los ingredientes que Havilio incluye en esta novela y condimentan el aburrimiento o la rutina que se va instalando en la nueva vida de la protagonista donde todas las cosas van sucediendo sin anticiparse o por una casualidad.

Cabría preguntarse aquí por qué que la inercia funciona como un propulsor de movimiento y acción.

Podría pensarse que el “no actuar en el andar humano” (uno de los ejes que Maffesoli asigna a los sujetos errantes) y que considero un rasgo sobresaliente de la protagonista es lo que activa el relato. Ese “no actuar” la

convierte en algo así como en el testigo de una carrera de relevos. De esta manera el avance está dado por el pase de ese testigo (que sería la protagonista) de un corredor a otro. El movimiento entonces está en ese “dejarse hacer”, en ese “ser testigo” que circula pero que en sí mismo es pasivo.

Cuando me refiero a una carrera de relevos intento transmitir que el destino de la protagonista pasa de mano en mano, entre quienes interactúan con ella, pero su forma de andar es indeterminada y ociosa. No actúa en el sentido de conducirse, sino que se deja conducir.

Ese “no actuar en el andar humano” según Maffesoli está relacionado con la oposición a un ritmo de vida orientado a la producción, contrario al perfil de *flâneur* asignado a la protagonista al principio de este capítulo. Al respecto Maffesoli sostiene que el *flâneur* puede ser considerado como arquetipo de una forma de resistencia pues acentúa la ociosidad, con todo lo que la moral económica designa como “vicios” engendrados por ella. No hay que olvidar que el trabajo se fortalece con las costumbres estables y el *flâneur* recuerda, según el autor, otro tipo de exigencia: la de una vida más abierta, poco domesticada, la nostalgia de la aventura. (Maffesoli 2004, 34)

En esta forma de vida poco domesticada que lleva la protagonista, los cambios que para el común de las personas propondrían verdaderos desafíos o replanteos no tienen mayor significado. Comenzar a convivir con alguien, que ese alguien desaparezca de un momento a otro, mudarse al campo e iniciar una segunda convivencia, tener un hijo, mudarse nuevamente a la ciudad a partir de la muerte de la pareja, no tienen en esta historia un sentido trascendental ya que no son decisiones en absoluto. Tampoco se instalan como hitos o bisagras

a partir de las cuales una vida podría desestabilizarse o mejorar sino que son etapas que se suceden como meros frutos de la continuidad de la existencia y del desarraigo que expulsa a la protagonista de un lado a otro irreflexivamente y movilizan la trama del texto, es decir que la hacen avanzar y por lo tanto derivan en movimiento.

Esta versatilidad se manifiesta a través de la voz de la narradora que ante las propuestas de los otros reacciona la mayoría de las veces de la misma forma. Cuando la protagonista conoce a Aída, quien después se convierte en su novia y en esa misma semana en concubina, entra a un bar sin proponérselo porque empezaba a aburrirse y cuando termina la fiesta y Aída le sugiere llevarla en taxi, ella le responde: “le digo que no, que gracias, que todavía no sé adónde voy” (Havilio 2006, 20) y al instante accede diciendo: “Me dejo llevar, la lluvia, que volvió con ganas, me convence”. (20). Más tarde, ya en el departamento de la chica dice: “Me abrazó y yo me dejé abrazar” y un párrafo más abajo: “En esa misma semana, sin pensarlo mucho, me mudé a su casa”. (21)

Las expresiones anteriores en boca de la protagonista son signos de una coherencia que se sostiene a lo largo de toda la novela. Los hechos pasan de la voluntad de un personaje secundario a otro. Esta mujer versátil se abandona a modo de un sujeto pasivo que va saltando de lugar en lugar como si fuera una pelota que se pasa durante un juego entre quienes participan del mismo. De este modo se concreta el desplazamiento en el texto, a través de estas frases que denotan desinterés y que movilizan desde afuera a este personaje desidiioso.

Las cosas suceden y ella las va aceptando sin objeciones. La historia avanza en manos de quienes la llevan. Una tarde mientras pasean por La Boca juntas, Aida, su compañera, entra a un baño de un bar y a partir de ese momento desaparece, una hora más tarde toda la gente, incluso ella misma, pareciera ser testigo de un suicidio desde el puente viejo. Hay alguien que está parado en el borde de un puente y de repente se tira y cae al Riachuelo. La protagonista asiste a ese hecho con inquietud y se pregunta:

¿Era posible que hubiera sido testigo del suicidio de Aida sin saberlo? Sí, era posible, y a la vez absurdo y de mal gusto. Repasé cientos de veces las imágenes tan borrosas como indelebles de las negociaciones entre los bomberos y aquel cuerpo sin nombre que nadie podía ni siquiera asegurar que fuera un hombre o una mujer. (Havilio 2006, 46)

Más tarde en la historia, durante una visita al campo, se encuentra frente al caballo agonizante con Jaime, el dueño, que está apenado por su caballo. Le da un abrazo de consuelo y piensa: “Pensé que si quería podía enamorarme de Jaime.” (49)

La inercia vuelve a aparecer durante sus caminatas sin rumbo cuando regresa a la ciudad después de la visita anterior y encuentra la cerradura cambiada del departamento de Aida. Esa situación la expulsa a un hotel de barrio, días después es despedida de la veterinaria por sus llegadas tarde. Estos hechos la van dirigiendo por un laberinto de situaciones en las cuales permanece hasta que se agotan por sí mismas. “Tengo pago hasta el viernes inclusive así que me dejo estar.” (Havilio 2009, 61)

En su segunda visita al campo se dice a sí misma: “¿a qué vine? No me lo pregunto, Jaime menos” (62). Y así, después del primer encuentro sexual, donde se resalta los pocos recursos de Jaime en ese terreno, comienza una convivencia de acuerdos tácitos, de pocas palabras, donde ella adopta el rol de ama de casa y él, de proveedor:

Empecé a hacer vida de ama de casa, un poco sin darme cuenta, naturalmente [...] Mi rutina es mucho más sedentaria. Duermo hasta tarde, desayuno sola, ordeno un poco la casa, escucho la radio, me baño, hago tiempo hasta las doce y media que me pongo a cocinar (Havilio, 2009, 96)

Jaime habla un lenguaje antiguo, del interior, a veces me olvido que es un hombre de campo y que yo debo ser, a esta altura, la mujer de un hombre de campo. (126)

Pese a que ya está instalada en el campo, en varios momentos del relato se percibe que no es de ahí, que está de paso, que no suelta amarras. Aunque ese estar de paso no la priva de vivir el campo, de dejarse llevar también por la naturaleza y sobre todo por su lado salvaje. La presencia del hospital psiquiátrico no es menor en la historia ya que es un lugar que le despierta curiosidad, al menos por momentos. Allí, los pacientes deambulan, reza un cartel.

La protagonista también parece deambular, antes en la ciudad, ahora en el campo, entre la naturaleza, bajo el sol omnipresente que ciega, marea y le despierta nuevamente su costado homosexual. Eloísa, una chica del pueblo, audaz y provocadora la incita permanentemente no sólo a tener sexo sino también a drogarse cada vez con más frecuencia. La falta de voluntad por parte de la protagonista se manifiesta también con respecto al sexo en el sentido en que ella no toma iniciativas, simplemente accede a la propuesta ajena “Se hizo

de noche y el sueño nos empujó a la cama. Sin querer nos abrazamos” (Havilio 2009, 99).

Las drogas y los encuentros sexuales con la adolescente intensifican y potencian el ritmo del relato ya que, pese a su falta de voluntad, la incitan a la acción y en consecuencia la historia avanza con velocidad. De esta manera, cada vez que estas situaciones tienen lugar en la historia provocan movimiento. La adrenalina que imponen precipita la trama y pareciera despertar a la protagonista del eterno sueño de indiferencia y letargo. El rol del sexo en *Opendoor* es entonces vital, en tanto que se convierte en uno de los motivos principales por los que la protagonista se moviliza. Eloísa la seduce y la historia vira hacia un plano más enérgico donde se atreven, por efectos de la droga, a algunas aventuras: “Eloísa aceleró y se dio vuelta para darme un beso. Estábamos a la altura del cruce del ferrocarril. Me besó y salimos volando”. (Havilio, 2009, 140)

Como mencionaba anteriormente, la protagonista siente curiosidad por el Hospital Psiquiátrico a través de un libro que encuentra en la casa de Jaime y del cual hace traducir un fragmento que está en francés y que habla sobre el hospital. Este peculiar interés y esta atracción por el manicomio la movilizan al principio y ocupan sus noches en el campo, así como también los sueños recurrentes en los que se le aparece Aida, su primer amante supuestamente muerta. Estos elementos contribuyen a la insensatez y a la locura y forman parte de la atmósfera de toda la novela.

Paso las noches en vela, reconstruyendo, entre algunas lecturas y muchas conjeturas, la historia de *Opendoor*. Prefiero dormir durante el día. De día no tengo sueños. De noche sí, y los sueños,

los últimos sueños, me perturban demasiado. Me compré un whisky malo que me mantiene alerta. A veces me pregunto por qué me interesa esta historia, habiendo tantas: porque está cerca, por inverosímil, porque empieza a pertenecerme, porque el tiempo me sobra, será por Jaime, que cada vez quiero ver menos, o por Eloísa que cada vez quiero ver más y me desespera. (Havilio, 2009, 166)

Más allá de estos dos motivos: el hospital y Eloísa, que logran en algún punto conmoverla, su papel será siempre más bien pasivo, como la imagen de un barrilete. Esto aparece expresamente en el texto cuando ella sale, en una oportunidad, a descubrir la espesura del campo. Es entonces cuando se interna entre los pastos y unos bosquecitos donde resulta haber un tanque australiano con un resto de agua podrida. Allí, entre las hojas, encuentra un barrilete que condensa perfectamente su propia imagen, ella es un barrilete y en algún momento de la historia será un barrilete destrozado, irreconocible, como el que aparece allí tirado.

Entre las hojas secas, las ramas caídas y las algas babosas, en ese submundo con lo peor de la vida vegetal, se asoma un barrilete. Un barrilete destrozado, irreconocible, un barrilete muerto. Un cliché. No entiendo por qué, de golpe, me pongo tan triste. Como hace mucho tiempo que no me sentía (Havilio, 2009, 105)

Esa forma de vida en la que gana la pereza, la inacción y en la que otros o las situaciones externas siempre deciden o determinan el devenir de las cosas sumergen a la protagonista en un profundo vacío que genera angustia y tristeza. No es dueña de sí misma, sino que se desempeña dentro de los roles que le son asignados desde afuera y responde a ese mandato, sin cuestionamientos, amoldándose sin previsiones ni especulaciones: “Yo me dedico a la casa, barro, cocino, hago la cama, como una autómata” (128).

La deriva en la que vive la lleva en un principio a instalarse en la casa de Aída sin siquiera conocerla y la misma razón la conduce luego a mudarse al campo. Allí, con Jaime lleva una vida totalmente diferente a la anterior y se deja querer por ese hombre rústico del que “si ella se proponía podía enamorarse” y la misma deriva es la que después la vincula con Eloísa.

Ella, la sin nombre clama tácitamente en su deriva permanente que la acunen, que la socorran de esa soledad desgarradora que la lleva de un lado para el otro buscando siempre donde quedarse pero a la vez yéndose permanentemente, no anclando en ningún lado, como un ser sin raíces, a la manera que Bourriaud (2009) plantea la teoría sobre el pensamiento radicante, que según el autor, “se reduce a la organización del éxodo y ve o vive la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios, potencialmente desplazables” (Bourriaud, 2009, 89).

En este sentido se orienta la reseña que hace Carlos Gazzera (2007) en La Voz del Interior sobre *Opendoor* donde el crítico sostiene que:

Havilio parece dar un paso más allá al intentar una novela-clip. Como su antecesor, el videoclip, la ficción aquí se articula sobre un eje temático (débil, enclenque) cuya estructura radiante le provee al lector la satisfacción de la fragmentariedad, la velocidad, el hipervínculo, la labilidad de toda identificación. (Gazzera 2007, 1)

Es precisamente ese carácter fragmentario el que se instala en ambas novelas, un carácter a la vez veloz y lábil propio de un género como el videoclip, inconexo y breve, sin pasado y sin historia. La vida de la protagonista es un conglomerado de escenas puestas en distintos espacios, con gente diferente

con quienes se establece más o menos conexión, totalmente despojada de pasado. Ni en *Opendoor* ni en *Paraísos* se da a conocer quién es ella, de dónde viene, si tiene o no familia y hacia dónde va porque en verdad no tiene un destino certero sino que sigue paciente el curso de los acontecimientos sin grandes sobresaltos.

En una permanente continuidad por espacios de tránsito, la vida de esta mujer se desliza como en un viaje sin retorno para volver siempre al comienzo, que es su soledad original. Este encadenamiento sin interrupciones está maravillosamente metaforizado en el juego de cartas que describe la narradora entre Jaime y su amigo Boca.

No se cansan nunca, tampoco se apasionan. No existen las pausas ni los entretiempos, es un continuado sin ganador ni perdedor, un viaje cíclico que no lleva a ninguna parte, nadie decide cuando se acaba, es un gesto orgánico: jugar y no jugar. Me acerco, los espío, les hago caritas, pero no se enteran, no molesto. Suben la apuesta, sin arriesgar ni titubear. Poroto por poroto, Y yo también, estando afuera, aunque no participe del juego, estoy, con ellos, medio en celo, medio sola, circulando alrededor, formo parte, respirando a la par, o sincopadamente otorgando que es así, que no hay otra manera de que las cosas sucedan, primero uno, después el otro, cada cual a su turno, urdiendo un presente único, singular, que enseguida se nos escapa, para siempre, a los tres. (Havilio, 2009,183)

Tomando las palabras del personaje: “nadie decide cuándo se acaba” podría pensarse esta frase como condensadora de la deriva de *Opendoor*. Nadie decide cuándo comienza ni cuándo se acaba nada, porque lo que no hay es decisión, pensada como toma de posición, como elección, como resignación de

lo que se deja afuera cuando se decide. La protagonista no decide nunca, sino que se deja llevar. “Me dejé llevar” dice cuando se sube a la moto que su amiga Eloísa consiguió para dar un paseo alocado a toda velocidad esquivando camiones totalmente desahogada.

Ese presente único al que alude la partida de cartas es un continuado de tiempo sin relojes y sin otros límites que el día y la noche. Esa concepción del tiempo inerte se agudiza en el entorno campestre.

El tiempo del campo es laxo, los días son todos iguales, no cierran ni abren los comercios, no hay feriados ni días hábiles. El tiempo del campo es el tiempo de la siembra y de la cosecha, del día y de la noche, es el tiempo de las estaciones. Los meses pasan y no se advierte diferencia, la soledad acecha los días que transcurren sin prisa pero sin pausa y el almanaque resiste: “El almanaque que cuelga de la manija de la alacena atrasa. Nadie arranca las hojas desde el dos de marzo y estamos a veinte o diecinueve de abril, ya ni sé. No tengo a quien preguntarle” (Havilio 2009, 94). Luego, más adelante en la historia, se vuelve sobre el tema del tiempo: “La semana que viene es Año Nuevo. En el campo ni se nota. En cambio acá, en la ciudad, el año termina por todas partes. En las caras, en los olores, en la velocidad de las cosas” (189)

El ajetreo abrumador del fin de año urbano manifiesto en el consumismo, en el ritmo de las cosas, en las decisiones que necesitan tomarse, en las respuestas urgentes, en las celebraciones y en los compromisos impostergables se traga los días que suceden a gran velocidad. En la quietud del campo “ni se nota”, dice la protagonista, es como si el año no terminara y tampoco empezara. El campo evidencia un tiempo sin límites, sin fronteras, como el horizonte mismo.

En el campo todo parece fluir bajo esa premisa, no hay otras señales más que la luz para determinar los momentos del día, no hay restricciones para los excesos ya que la soledad los habilita y los justifica, tampoco hay límites para las enfermedades. La exuberancia de la naturaleza y lo ilimitado de las extensiones se traslada a todas las cosas: “El domingo Jaime amanece con fiebre. Una fiebre imparable, de campo”.(Havilio 2009, 63)

En esa laxitud temporal, entre desenfrenados encuentros sexuales y consumo de drogas, en un continuado confuso que alterna entre su amante y su pareja, sucede lo que para muchas mujeres es lo más importante de sus vidas: un hijo. En ese volver a empezar permanente de cada día, en una curva más de la deriva perpetua, ella, la sin nombre, queda embarazada: “Mañana es treinta de octubre. Tengo fecha para mediados de febrero y todo sucedió tan de repente, sin que yo pueda hacer nada.” (Havilio, 2009, 184)

El tedio reaparece y ya el interés que provocaba manicomio deja de existir, los sueños siguen persiguiéndola y resulta exasperante seguir ese hilo que nunca se corta, esa vida sostenida por la nada misma y por el aburrimiento. La nueva vida de familia en el campo y el hijo la alejan de sus aventuras con Eloísa pero sobre el final de la historia, un nuevo reencuentro con ella pone en boca de la protagonista la frase con que termina el libro: “soy feliz”. Imprevisible, inesperado, una afirmación que refuta la novela entera. Es un cierre aparente y temporario, sobre todo débil, como sostiene Quintín (2007) en una reseña sobre la novela:

Opendoor, a su vez, es un viaje (al que perfectamente se podría llamar iniciático) hacia “la exactitud del azar, lo cósmico, lo inevitable”, una mutación, una evolución de la tristeza original a

“una paz nueva, desconocida”, y al “me siento feliz” que cierra el libro, aunque la frase no alude a ninguna forma de triunfo definitivo, sino a un precario equilibrio existencial y, sobre todo, a una huida.(Quintín 2007,1)

Lo que podría pensarse como el epílogo de *Opendoor* es el relato de la vuelta a la ciudad y de la supervivencia: buscar un trabajo y un lugar donde vivir con un hijo a cuestas. Este regreso es narrado en *Paraísos* la otra novela en la que nos vamos a detener para continuar describiendo este tipo de desplazamiento, esta forma de estar en el mundo, esta manera de circular que identificamos en los textos de los autores seleccionados.

3.2 Paraísos

Paraísos comienza con la muerte de Jaime, pareja y padre del hijo de la protagonista. Con su muerte surge el desalojo de ambos de la casa de campo donde vivían, hecho seguido por la partida y regreso a la ciudad. Se plantea así el inicio de la nueva historia que continúa con la vida de esta mujer versátil, que ahora es viuda y madre de un niño de cuatro años. Con sus pocas pertenencias y una suma pequeña de dinero en efectivo, sube con su hijo a un taxi y llega a Buenos Aires para estar otra vez a merced de las circunstancias. La muerte que irrumpe es detonante para que la calle se adueñe del destino y disponga de ellos. Jaime, el campesino rústico con quien la protagonista había convivido bastante tiempo y del cual tenía un hijo, sale de la historia sin dejar huellas, puesto que ella se siente: “triste por contagio pero más que triste, aturdida.” (Havilio, 2012, 14) Se pone fin aquí a una vida de familia sin demasiados roces, en la que se compartía tiempo y espacio armoniosamente y

ella es lanzada ahora al vacío sin saber todavía a esta altura, quién es. “La verdad es que no sé muy bien cómo comportarme. Se supone que soy algo así como una viuda y sin embargo no”. (15)

En un momento de la historia sobre el final del velorio expresa: “hay tiempo en el último segundo para un recuerdo fugaz de este hombre tosco del que me enamoré sin querer y me desenamoré sin darme cuenta”. (Havilio, 2012,19) Al igual que en *Opendoor* los actos son “sin querer” o “sin darse cuenta” no hay intenciones, nada parece decidirse, sino que viene dado y no puede evitarse porque cae como un designio superior al que hay que atenerse. Como por ejemplo, la escena de lluvia el día en que entierran a Jaime: “al entierro de Jaime me lo tuve que imaginar. Se la pasó lloviendo toda la noche y el remis no pudo venir a buscarnos” (Havilio 2012, 25).

La indiferencia y la apatía como características propias de la protagonista continúan siendo en esta historia los condimentos principales, no obstante generan una lectura entusiasta, atenta, en vilo por el destino de los personajes, por querer evitar la permanente amenaza de una debacle total que aparece en cada escena, a cada paso.

Al comienzo de este capítulo, con referencia a *Opendoor*, se planteaba la ausencia de nombre como un factor importante ya que configura un sujeto sin identidad. En *Paraísos* el tema del conflicto de identidad se pone en cuestión en varios momentos en que la narradora se enfrenta a sí misma:

Estoy a punto de empuñar la Gillette y llevar el asunto a cabo
afeitándome del todo pero cierta visión de futuro me detiene.
Rapada se me ocurre que voy a dejar de ser un poco yo para

convertirme en una caricatura de mí misma. Y eso debe ser lo que me asusta, ser más yo de lo que ya soy (Havilio, 2012, 314)

Y en una oportunidad en que vuelve al campo a recorrer espacios de un tiempo pasado junto con Eloísa, su hijo y una nueva amiga, divaga recostada sobre el pasto:

me pierdo en un viaje a través del tiempo. Pienso sin querer en todas las vidas que vinieron antes y que fueron necesarias para que yo naciera. Tengo tres o cuatro nombres, nada más. Trato de imaginar hacia adelante, esto que soy, este eslabón, cómo y dónde irá repercutiendo. Simón, ¿y después? (286)

Piensa en su linaje y en la posteridad, sólo se siente un eslabón que une quienes fueron con los que serán. Su identidad efímera y maleable se adaptará nuevamente en *Paraísos* a la vida de ciudad y a los complejos personajes con quienes va a relacionarse. Es en esos personajes en quienes esta mujer sin nombre intentará reconocerse.

El encuentro con la ciudad inundada esa mañana de lluvia parece apocalíptico: el estado de las calles, el desconcierto que la invade por el ruido de las bocinas y la llegada a un hotel precario anticipan el comienzo de una vida desoladora en la que la protagonista se verá forzada a buscar una forma de subsistencia y conseguirá trabajo en el zoológico.

Como anticipé en el marco teórico, en las novelas del corpus seleccionado, los personajes desafían algunos de los valores sostenidos por el sedentarismo, entre ellos: el valor del trabajo, de estar en el sistema, de procurarse un futuro. De acuerdo a la definición de Maffesoli:

Es el deseo de rebelión contra la definición de funciones, contra la división del trabajo, contra una especialización exacerbada que convierte a todo el mundo en un simple engranaje de esa máquina industrial que es la sociedad (Maffesoli 2004, 33)

Y continúa con la frase que ya hemos citado pero que vale la pena reiterar: “Es entonces cuando se expresa un ocio necesario, la importancia de la vacuidad y del no actuar en el andar humano” (33)

El trabajo, para la protagonista, es visto como una opción que puede descartarse, que no es indispensable, que puede tomarse y dejarse. El trabajo no es un valor.

Me pasé todo este tiempo sin una ocupación seria, formal, tampoco informal, sin jefe ni horarios, ni sueldo. Sin darme mucho cuenta, ni sentir culpa, dejándome llevar por los días y el campo. Allá la gente trabaja sin que parezca, porque no hacen otra cosa o porque no hacen nada, al revés que en la ciudad. Vuelvo al trabajo y en algún lugar, por contagio, por rechazo, me siento tan estúpida como orgullosa, según, por momentos, en general más lo primero que lo segundo (Havilio, 2012, 63).

En varias ocasiones, con respecto a la falta de trabajo o a la solución de los problemas se invoca a un ser superior o a un designio del más allá. En *Paraísos* como en *Opendoor* lo importante viene dado o sucede sin intervención, sin tomar posturas, hay algo que pertenece a otro orden que define las situaciones más complejas

Ahora que camino bordeando las rejas del zoológico más de una vez estoy por dar media vuelta convencida de que esto no es para mí, **que las cosas se van a componer solas, que alguien proveerá** (Havilio 2012, 64) (las negritas son más)

3.3 Lo salvaje en *Paraísos*

La protagonista se abandona a ese “más allá” como veíamos anteriormente o se entrega al devenir de las cosas mimetizándose con la naturaleza, con sus instintos más primarios, con lo salvaje. En ese sentido, es posible observar cómo varios de los personajes dejan a la vista comportamientos salvajes, ya que hay una intención de mostrar lo más primario del ser humano.

Para pensar esta idea tomé como referencia el trabajo de Julieta Yelin (2017) quien vincula a esa animalidad con la impersonalidad de la narradora, es decir, con la disolución de la identidad de la voz narradora que se concretaría en la exploración de la propia animalidad, dice Yelin refiriéndose a lo que podría ser el hallazgo más valioso de ambas novelas, que es:

el señalamiento de una zona de indefinición que la voz narradora no alude explícitamente pero que está presente en sus monólogos interiores en los que la conciencia se deshilvana, así como también en sus relaciones con los otros personajes –humanos y animales– y con el propio cuerpo: el dolor, el placer físico, el hambre remiten a una existencia que siempre aparece como extraña, ajena. (Yelin, 2017, 4)

Tal como lo expresa la protagonista en momentos de soledad:

Sin pensarlo mucho empiezo a rasquetear con las uñas la pared detrás de la cabecera de la cama y me voy llevando a la boca pedazos de yeso que se desprenden sin mucho esfuerzo. Es pura inercia. Chupo sin convicción, las puntas me raspan el paladar. (Havilio 2009: 173)

Abro los ojos y me encuentro aullando como una loca. (Havilio 2012, 152)

Dolor de huesos, en la cara y en las extremidades, como si hubiera dormido estaqueada. (26)

Siento mi cuerpo, grande, dolorido y húmedo, las uñas rasguñando la carne, el cuello duro, el culo mojado. Así estoy, un buen rato, abandonada (44).

Entonces, según Yelin, la ambigüedad en la personalidad de la narradora se refugia, o encuentra un lugar en las conductas más salvajes y básicas que acercan a humanos y animales a zonas comunes como el hambre, el placer físico y el dolor. Estas rompen con la asignación que establece el lenguaje humano respecto del mundo, quiebran el sentido. El resto de los personajes también encuentra en esa zona un espacio de confort donde la degradación de la condición humana se pone de manifiesto y es naturalizada. En el edificio en el que conviven, la mayoría de quienes lo ocupan se mueven y gesticulan de manera grotesca, se alimentan mal y todo el tiempo, el ambiente huele a vómito y a orín.

Los sorprendo comiendo matambre con ensalada rusa. Tosca y Benito nunca cocinan. Encargan en la rotisería, tortillas, pollo con papas, arrollados primavera. A la hora de las inyecciones, las bandejas plásticas con restos de puré, los colores del pionono, las cajas de pizzas vacías o los huesos escarbados permanecen sobre la mesa y en el aire todavía se respira y un poco se ve ese nubarrón quieto de aceite refrito. Benito no me registra, mastica de pie, embobado delante de la televisión, metido dentro de ese overol que no se saca nunca, dos o tres talles menos. Después de un mordisco, porque lo sospecha, porque logra ver algo a pesar de la penumbra, Tosca agita la mano para que me corra.

La boca llena, los dientes postizos entreverados con huevo, cerdo y zanahoria, igual se las ingenia para decir: No me dijiste que tenías un pibe. (Havilio, 2012, 103)

Con todo, a pesar de la mugre, del calor, esos ruidos intestinales, y del olor a mierda que sube por oleada (105)

La Tosca, es una mujer que tiene un tumor en la cabeza, con quien la protagonista ha hecho un acuerdo: colocarle dos inyecciones de morfina por día a cambio de instalarse en el edificio. La mujer se pone y se saca los dientes postizos, es gorda, su hijo Benito es macrocefálico: “una mole oscura y encorvada que se la pasas tirándose gases” (120).

La narración focaliza la deformación, se cuenta lo enfermo. En una oportunidad Tosca invita a la protagonista a tocar el tumor, se lo presenta, por decirlo de alguna manera:

Tosca, como si no me viese del todo convencida, o sólo para impresionarme, me dice lo que nunca dijo hasta ahora: Dame la mano, vení, tocá, no te va a hacer nada. [...] Tomo confianza, sigo adelante, me animo a palparlo sin vueltas, conteniéndolo, la mano bien abierta, luego en cuenco. Un nervio saliente y curvo lo parte al medio, como una vena inflada, raro de tocar. Lo más fuerte, lo más terrible, lo más claro, son sus latidos potentes, regulares, no los de Tosca que late en otra parte, los de ese pequeño ser en bruto. (Havilio 2012, 133 134)

Y esta escena deviene en pensamientos sobre la muerte y la descomposición del cuerpo:

Me cuelgo mirando la ampolla ocre de morfina, pienso en la enfermedad, en las cosas del cuerpo, y en la descomposición, en el tiempo que toma la carne en descomponerse. Cuestión de días o meses, según las condiciones del clima, lo estudié hace tiempo. Me pregunto qué aspecto tendrá Jaime a esta altura. (135)

Mis pensamientos se los roba Tosca, esa mujer imposible. Pienso en la virgen, en el santuario, en su hijo macrocefálico, en la televisión muda, en las cajas de medicamentos amontonadas, en su cáncer abrigado, pero también en Jaime, en el camión que le pasó por arriba, en el chofer que siguió de largo haciéndose el distraído. ¿Pudo no haberlo visto?, nunca lo voy a saber. Enfermedades, accidentes, pastillas, disparos, el mar. Hago una lista de todas las formas de morir que se me ocurren en el momento y me pregunto cuál será la mía.

A tal punto es la mimetización con lo animal central que se convierte en algo estimulante.

Mi compañero es un chico bajo y morrudo, muy introvertido y fanático del trabajo. Definitivamente, prefiere el trato con las cabras, el burro y la vaca que con los humanos. Al comienzo me cuesta habituarme al olor, esa mezcla de bosta y forraje que contamina el oxígeno. Ahora que lo incorporé, a veces cierro los ojos, aspiro profundo y siento algo potente que me llena de vigor. (Havilio, 2012,332)

La mutación del cuerpo es un tema presente a lo largo de toda esta novela, no se trata solamente del pensamiento animal sino de las transformaciones físicas que llegan hasta la deformidad, incluso la propia. En una escena que transcurre en una plaza, la protagonista se abstrae en esta idea:

Y justamente ahí, en el paso de un estado a otro, cuando los dedos dejan de ser dedos, el instante en que los nudillos no tienen principio ni fin, asoma la deformidad. Mi deformidad. Una descomposición distinta, por ocultamiento, que lleva a la misma nada de siempre, al mismo misterio. (Havilio, 2012, 276)

A partir de este regreso a la condición más primaria del ser humano cercana al instinto animal que se manifiesta con mayor énfasis en esta segunda

novela, podría deducirse que existe un pretexto para deshacerse de la capacidad volitiva. Concretamente, un deseo genuino de quedar a expensas de otros, o de abandonarse a lo que deparen las circunstancias como si fuera una actitud natural y esperable. Es decir que este costado salvaje de la protagonista es lo que la exime de tomar decisiones, lo que en definitiva justifica la inercia que conduce su vida entera. De modo que existiría una vinculación entre el devenir animal y los desplazamientos espaciales, entre la inercia y la metamorfosis que por momentos experimenta la protagonista. Cuanto mayor es el grado primitivo que alcanzan sus conductas y más evidentes son las necesidades primarias del cuerpo, más aguda se vuelve la deriva que se apodera de ella.

Retomando los planteos iniciales de este capítulo podría decir que esta deriva suscita paradójicamente una narrativa ágil porque la vida de la protagonista rueda ligeramente por las voluntades de otros (recordemos aquí la metáfora de la carrera de relevos). En *Open door* su vida transcurre en primer lugar por la relación con Aída, novia - concubina, pasando luego por Jaime, su marido rural, luego por algunos encuentros con Yaski, un empleado de la morgue, hasta llegar a Eloísa quien, como ya mencionamos anteriormente, adopta un rol muy fuerte.

Luego, ya en *Paraísos*, es Iris, su compañera de pensión, quien toma la posta, y más tarde aparece nuevamente Eloísa. No obstante, la protagonista considera a Eloísa, a estas instancias de la historia, como una niña, como un ser desquiciado que no ha madurado pero que asimismo logra siempre convencerla para que la siga. Las escapadas con ella le dejan una resaca feroz y días de extravío. Sin ganas, con lentitud y hasta con hartazgo e

insatisfacción pero sin queja, ni reproches, accediendo siempre ante las propuestas desquiciadas de su amiga: “No me pronuncio, tampoco la contradigo. Prefiero dejar que las cosas sigan su curso, ya veré”. (Havilio, 2012, 293)

Más tarde, en una de las escapadas a un boliche: “Y Eloísa, que me había soltado hacía rato, dándose cuenta de mi resistencia, vuelve a tomarme de la mano y me arrastra hasta la entrada como una madre al hijo que se retoba” (Havilio, 2012, 294). Como si fuera una niña, la narradora accede a los caprichos de su amiga siempre sin objeciones más allá de que ya no hay deseo.

La inercia que empuja a la protagonista y que paradójicamente lleva al lector hacia adelante con agilidad, se manifiesta a través de un entramado expresiones que construyen un espíritu general de indiferencia y pasividad que ella encarna en ambas novelas.

Estas formulaciones pueden rastrearse a lo largo de los dos textos y como un esqueleto sostienen el cuerpo de ambas historias y refuerzan la ambigüedad de una mujer que se entrega y espera: “Caminar en zigzag” - “no saber por qué” - “me dejé hacer” - “laberinto” - “sin preguntarme para qué iba” - “me pongo a caminar sin rumbo” - “a la deriva” - “¿a qué vine?” - “pacientes deambulando” - “no digo nada” - “ni que no, ni que sí” - “sin querer” - “me dejé llevar” - “es pura inercia” - “un viaje cíclico que no lleva a ninguna parte” - “perdí interés” - “me aburro” - “tenía que entregarme a lo que viniera” - “no sé muy bien cómo comportarme” - “como sin apetito por inercia” - “mi rol estaba por verse” - “me pongo a divagar” - “señal del destino” - “descuido del azar” - “sin darme mucho cuenta ni sentir culpa” - “alguien proveerá” - “no lo evito” - “dejo que las cosas pasen” - “no reacciono” - “la abstracción me gana siempre”

- “me arrastra” - “sin ganas” – “el calor nos empuja”- “marzo termina sin novedades”.

Esta variedad de matices en sus locuciones abarca la presencia de lo azaroso, la indiferencia, la resignación y el abandono. Bajo esa impronta y en un eterno presente, transitorio y precario se desplaza la protagonista de estas historias, con un andar ocioso y aires de un *flâneur*.

Considero que los aspectos que se destacan en este capítulo son un condimento que particularizan la errancia del personaje, que la vuelven única o al menos diferente del resto de los desplazamientos pero no menos transitoria e inerte. Estas singularidades van desde la disolución de la identidad de la protagonista y la anulación de su voluntad hasta la fuerte impronta erótica de *Opendoor*, la fusión entre lo salvaje y lo humano y la mutación del cuerpo en *Paraísos*.

Todos estos rasgos están teñidos de una deriva morosa que se manifiesta en ese esqueleto de expresiones que menciono arriba, el cual cohesiona ambas novelas y paradójicamente provoca una lectura ágil. Podría pensarse que ese dinamismo está dado por una exhortación al lector, como si a él también le correspondiera ser uno más entre los que se debate la vida de la protagonista. El lector sería entonces, según mi lectura, un participante más en esa carrera de relevos en la que debe hacerse cargo de la deriva de este personaje. En ese rol tácitamente asignado subyace el entusiasmo y el dinamismo que impone esta lectura contrario al clima de desasosiego que prevalece en las novelas.

4. Capítulo 3: La ciudad como refugio y territorio para una huida en *Ida* de Oliverio Coelho

“... por primera vez en varios días tanto desplazamiento se le presentó como un absurdo sacrificio que no se había detenido a evaluar: quizás más allá hubiera otro cuerpo y en la asunción de las partes diera con la certidumbre de no ser ya quien había sido.” (Coelho 2008, 104)

Quien cierra el triángulo imaginario en torno a los desplazamientos y errancias es Oliverio Coelho (1977) con su novela *Ida* (2008). La de Coelho no es una narrativa que gira vertiginosamente sobre sí misma, tampoco se trata de desplazamientos indiferentes e inertes como los que leemos en las tramas de Havelock, sino de una prosa que fluye a la manera de un continuo, de un éxodo individual y silencioso, o de una partida certera como analgésico contra una herida de amor.

Como anticipé en el marco teórico, el desplazamiento adquiere entonces, en la prosa de Coelho, la singularidad de una huida, pero no de una huida fugaz sino de una huida aletargada que se consolida como un viaje indefinido. Este

viaje tiene las mismas características, aunque con algunas singularidades, que los desplazamientos en el resto del corpus.

Particularmente, el protagonista de esta novela de Coelho está inmerso en un tránsito que tiene las marcas de un exilio amoroso. En ese largo camino por el que transita se sumerge en la ciudad y a través de esta inmersión se mimetiza con la calle y con quienes la habitan para de esa manera olvidar y superar el duro trance del abandono.

Las novelas de Coelho anteriores a *Ida* se habían inclinado hacia la ciencia ficción¹¹ mientras que aquí el escritor opta por el realismo. Este pasaje, según el mismo afirma, tiene que ver con un recambio de universos aunque no de atmósferas, ya que ambas comparten corrientes así como también un sentido de búsqueda que sigue teniendo un trasfondo metafísico. El autor sostiene al respecto:

Pensé que para un relato realista como yo lo entiendo, y considerando de antemano las características expansivas y glotonas de mi prosa, necesitaba una prosa despojada, una historia simple. Una historia simple basada en el trayecto de un personaje y en sus proyecciones subjetivas y que le permitiera echar luz sobre el paisaje que en el fondo quería abordar: la ciudad, la angustia y la alienación del hombre contemporáneo frente a la ciudad.¹²

Me plantearé entonces cómo funciona el espacio urbano en el trayecto de Eneas Morosi, el protagonista, cómo las calles se convierten en su refugio y

¹¹ Aquí una consignación de la narrativa del autor: *Tierras de vigilia* (novela, 2000) *La víctima y los sueños* (novela corta, 2002) *El umbral* (novela corta, 2003) *Los invertebrables* (novela, 2003) *Borneo* (novela, 2004) *Promesas naturales* (novela, 2006) *Parte doméstico* (cuentos, 2009) *Un hombre llamado Lobo* (novela, 2011) *Hacia la extinción* (cuentos, 2013) *Bien de frontera* (novela, 2015)

¹² Entrevista a Oliverio Coelho realizada por Gustavo Pablos para *La Voz* publicado en edición impresa del 26 de Abril de 2008.

en su lugar para el olvido. Cómo puede escribirse un duelo a través del recorrido por los lugares más marginales de una ciudad y cómo ese recorrido configura un sujeto errante que no es ni el superfluo de Rejtman ni el vulnerable de Havilio pero que comparte con aquellos un desarraigo desafectado (pese a la herida amorosa que lo impulsa) y el nomadismo como estilo de vida al igual que el ocio, la vacuidad y la falta de acción.

El desarraigo los acerca en el sentido en que todos habitan espacios temporarios con los que no los unen lazos demasiado profundos sino que siguen su marcha errabunda e incierta como nómades perpetuos. Como se planteó anteriormente, los protagonistas de la narrativa de Rejtman no profundizan ni consolidan relaciones sino que por el contrario rotan y alternan entre ellas, lo que favorece el estado de tránsito. De la misma manera, la enigmática mujer de *Opendoor* y *Paraísos* va desde la ciudad al campo y del campo a la ciudad sin arraigarse, acomodándose con letargo a lo que le deparan las circunstancias de la vida e intentando sobrevivir. Eneas Morosi es también un nómade que recorre la ciudad, pero lo hace para sanar el desamor, a modo de venganza o penitencia y despojado de equipaje, como si fuera un lumpen.

El personaje de Coelho es entonces un hombre autoexiliado que se somete o se condena a sí mismo a una vida a expensas de lo que el territorio urbano le propone. En este sentido se acerca más a la protagonista de Havilio, puesto que, Eneas Morosi al igual que ella es dócil aunque su errancia tiene un propósito: el olvido. Sus desplazamientos serán determinados por el mismo azar del vagabundeo y estarán anclados a una ciudad (Buenos Aires) bien porteña, nostálgica, sucia e indiferente.

La importancia que cobra entonces el espacio en estos desplazamientos, a diferencia de los anteriores, es un punto fundamental, ya que está estrechamente ligado al movimiento del personaje tanto como a su búsqueda y se vuelve central en cuanto a la subjetividad que construye. En *Ida* la ciudad como territorio cobra un lugar preponderante, puesto que se narran los barrios, las calles y los bares, que son casi siempre antros o espacios deshabitados. Eneas Morosi fue abandonado y a partir de eso él mismo se abandona, se deja estar, se sumerge en los rincones de la ciudad donde viven los lúmpenes y se mimetiza con ellos decidiendo ser uno más aunque formando a la vez otra comunidad, la de los heridos de amor. En este sentido, su subjetividad se construye en analogía con esos otros marginados y desolados aunque con otro matiz y los espacios urbanos son determinantes para que esto suceda. Eneas Morosi necesita la ciudad para fortalecerse y olvidar: “detrás de la travesía urbana que ya emprendía, subyacía entera la sensualidad del olvido” (Coelho 2008, 40)

Los lugares escogidos por el autor para el recorrido de su personaje son, en su mayoría, como anticipé en la introducción, precarios.

Cuando Aguilar (2010) refiriéndose a las películas del nuevo cine argentino menciona la presencia de una venganza del nomadismo contra las formas tradicionales de la sociedad moderna, sostiene que no existe una toma de distancia radical del capitalismo sino un aprovechamiento de sus descortes, es decir una contaminación con el mismo, una inmersión en él y una búsqueda de intensidad y situaciones interesantes en sus márgenes, en sus extremos o en sus restos (de ahí la obsesión con el lumpenaje y las ruinas urbanas).

Esta contaminación es notable en la narración del protagonista, entre otros momentos, cuando describe el entorno en que habita un grupo de lumpenes:

En general estaban rodeados por cuzcos rengos que habían crecido a la intemperie, y por una serie de pertenencias adoptivas que le conferían a la escena el aire de un campamento futurista: ollas abolladas, calentadores, colchonetas, retazos de nylon y mantas, varas de hierro, botellas, cajones de frutas y alguna muleta que asomaba de un changuito como una escopeta oxidada. En torno no se veían más que maniqués posando en la vidriera oscura de un negocio abandonado (Coelho 2008, 51)

Tal como sucede en las figuraciones de la subjetividad de Rejtman y de Havilio, Eneas Morosi también es, o se convierte, muy temprano en la novela, en un nómada errabundo. El ritmo de sus desplazamientos no tiene demasiado vigor a excepción de un brote de bronca inicial determinante para salir a la calle en la primera de una serie de llamadas telefónicas a su ex novia: “_Estoy en la calle. No me vas a ver nunca más. No voy a volver a casa. Soy libre, soy otro, y vos, hija de puta, vas a ser siempre la misma, aunque andes con otros tipos”_. (Coelho 2008, 43)

Después de este episodio, la deriva lenta y haragana se apropia de los pasos de Eneas Morosi, pero con un sentido específico: el olvido. El protagonista se muestra por momentos reflexivo y es esta cuestión la que diferencia este desplazamiento de los anteriores: Eneas asiduamente discurre y reflexiona sobre su andar y sobre la razón que tiene el mismo.

...en unos pocos minutos había arribado a una conclusión soslayada durante años, decidió agasajarse con un exceso previo a la nueva vida urbana que tenía en mente. Después de mucho tiempo tenía algo que festejar: más que lamentar la carta de despedida, prefería celebrar su propia resignación. (Coelho 2008,28)

No obstante, su recorrido se va trazando de manera azarosa, y en este sentido se acerca a las otras novelas del corpus. Nada está determinado de antemano excepto el deseo de curar esa herida amorosa. También en consonancia con las novelas analizadas en los capítulos anteriores, Eneas encarna las características que Maffesoli (2004) asigna a los sujetos nómades o a los protagonistas de lo que él llama “vagabundeos iniciáticos”: “el ocio necesario, la vacuidad y el no actuar en el andar humano”.

Así como veía que los personajes de Rejtman son vacuos, faltos de psicología y superfluos y que la protagonista de las novelas de Havilio se deja llevar y vive a expensas de los otros, en *Ida* el ocio es una de las características principales del protagonista.

Eneas Morosi es un personaje ocioso por excelencia y este ocio, como analizaba en la introducción, responde, según Maffesoli, al deseo de rebelión contra la división del trabajo y la definición de funciones propia de éstos sujetos nómades en rebeldía contra el modernismo capitalista. Esta postura es notable en la novela cuando Eneas es indagado en una entrevista por quien ha sido la mujer de su padre. Al ser interrogado acerca de su experiencia laboral, él intenta definir qué ha hecho de su vida, es decir qué trabajos ha tenido y cuál es el valor que le da al trabajo.

[...] – Pasatiempos. Trabajos temporarios – dijo después de una larga pausa.

- Sí, ya entiendo, pero con esa sinceridad siempre vas a conseguir trabajos temporarios. ¿ O preferís los trabajos temporarios?

- Creo que los prefiero.

[...] – O sea que te da lo mismo trabajar. Digamos que lo ideal para vos sería una pensión. [...] Acá se trabaja, es una empresa familiar con vocación universal que fue creciendo y creciendo – Subió imperceptiblemente el tono de voz y formó un arco con los brazos, como si ilustrara el tamaño de la empresa-: Todos los empleados que ves en la planta trabajan, y yo también soy empleada, eh, pero jerárquica. Eneas, trabajar hace bien. (Coelho 2008, 38)

Entonces el ocio y la libertad se imponen o son autoimpuestos por el protagonista como una forma de vida, llevados como un estandarte, con orgullo:

Gastaría todo el dinero en la ciudad. Ahora que había salido, no abandonaría la calle. (Coelho, 2008,43)

Era un hombre libre y encarnado, al igual que una uña rebelde, sobre la mortalidad de un héroe que se había sacrificado en el amor. (66)

A este presumir con ímpetu de la decisión de marcharse y de comenzar a practicar una vida nómade, con el paso de los días le va ganando la pereza y el abandono. El Eneas viajero confluye con el Morosi aletargado.

En algunas de las entrevistas que salieron¹³ con motivo de la publicación de la novela se hizo referencia a la paradoja entre el sentido de viaje que connota el nombre Eneas y el detenimiento que por el contrario podría asociarse al

¹³ Literatura: El escritor Oliverio Coelho y su nueva novela, Ida. “Casi todas las vidas se quiebran en algún momento” Entrevista al escritor por Silvina Frieria para el diario Página/12 el 31 de Marzo de 2008.-

apellido Morosi. Fue Eneas quien huyó de la guerra de Troya y se fue a Italia tal como se relata en La Eneida. Habría entonces una tensión entre desplazamiento y quietud que parecieran convivir oponiéndose dentro del mismo ser. Por un lado Eneas sale a la calle y emprende un periplo, una huida, abandona todo y se va al modo del Eneas de la mitología griega, no obstante, ese irse es moroso, tal como su apellido lo sugiere. El desplazamiento que se plantea con este personaje es azaroso y haragán al mismo tiempo que la escritura de esa morosidad es dinámica y virtuosa. Ahí también podría plantearse una paradoja: la morosidad se escribe ágilmente, tal como se expresa en la nota siguiente:

La propuesta de lectura de *Ida* podría ser la de la entrega impresionista a los virtuosismos de la escritura, a la sonoridad y voluptuosidad de un estilo que logra desplegarse, por cierto, mucho más allá de los límites que enmarcan el despliegue argumental. Más significativa en lo fragmentario que en el conjunto, y casi militante de una experimentación lingüística que aleje a la escritura del hábito fácil. *Ida* es una novela en la que el abandono y el duelo amoroso marcan las postas temáticas de las “derivas” narrativas que jugarán su propio juego.¹⁴

De acuerdo con esta lectura, es la narrativa la que juega, la que se desplaza a una velocidad mayor que la del personaje y la que toma esa morosidad, esa deriva lenta y le da vida. Es en la escritura de la huida donde radica el mayor movimiento. El recorrido urbano es relatado al detalle, cada sitio,

¹⁴ Fragmento de la nota publicada en el suplemento ADN del diario La Nación el 12/4/2008. Disponible online: <http://www.lanacion.com.ar/1002476-debacle-de-un-hombre-solo>

cada mojón en ese deambular se narra de manera magistral y esos mojones son la ciudad misma.

4.1 La ciudad y los desplazamientos

Podría pensarse entonces a la errancia urbana como el hilo conductor del relato y a la ciudad como el espacio de acción por excelencia, como una cuna de desamparados y desamorados. La ciudad funciona en esta novela como escenario, como un paisaje que contiene, aunque desde la hostilidad y la indiferencia pero es tan fuerte su presencia que se convierte en la materia misma de esta escritura que a medida que la narra, la inscribe en la literatura. Tal como afirma Beatriz Colombi:

Los libros inscriben a la ciudad en la literatura y a su vez dejan su leyenda en la toponimia urbana, en un circuito de “cautivantes argumentos” donde la ciudad se inventa como texto y el texto inventa a la ciudad (Colombi 2004, 191)

Desde esta perspectiva, es posible vincular la idea de espacio- paisaje (ciudad en este caso) con la de espacio-población (protagonista errabundo) para demostrar que uno es al otro y viceversa, para comprobar que la subjetividad se constituye a partir del espacio que habita y de la relación que establece con el mismo como lo afirma Ludmer: “La metrópolis, además, deviene el motor de producción de subjetividad”.(2010,141)

En los cuentos de Rejtman la ciudad está asociada a la categoría de “no lugares” de la posmodernidad, espacios anónimos sin sentido ni historia

que alojan a sujetos itinerantes, perdidos en medio de ofertas de consumo. En las historias de Havilio, la ciudad genera un espacio hostil donde la protagonista se enfrenta, en la primera novela, con la muerte de su amiga y en la segunda con la presión de la subsistencia y la hostilidad.

En *Ida*, el deambular por la ciudad se convierte en un placebo contra el abandono, Eneas marcha para olvidar y en esa marcha, en ese roce con los otros intenta perderse o dejar su dolor, entonces la ciudad se vuelve crucial porque será depositaria del desamor. Eneas apuesta a la ciudad como espacio donde mitigar su pérdida.

Mediante una carta, la novia del protagonista de *Ida* pone fin a la relación. Después de hervirla y comérsela, él, desocupado y sin expectativas, comienza un recorrido azaroso por Buenos Aires: desde Bajo Flores a Barracas y desde el Microcentro a La Paternal. La ciudad lo conduce por espacios de lo más variados que siempre lo remiten a su amor perdido. El vagabundeo se transforma en un estado casi permanente, en un viaje enigmático donde se enfrenta a personajes de lo más diversos. Estos encuentros marginales sin embargo, no lo alejarán en un principio de su ex novia con quien se mantendrá unido a través de llamadas telefónicas y que tal como mencionamos en el marco teórico, funcionan como mojones en su recorrido.

En ese largo trayecto que dura lo que la crisis amorosa, el personaje se va mimetizando con el espacio urbano, va apropiándose del mismo en un intento inconsciente de sanarse y de recuperar la voluntad que ha perdido junto con el amor, tal como lo afirma Beatriz Sarlo (2008) refiriéndose a *Ida* y a *El aire*: “Novelas como las de Coelho y Chejfec muestran cómo una

subjetividad y una ciudad se necesitan para narrar la crisis de la voluntad y el amor”.(2) Eneas Morosi es asaltado por una necesidad de salir, de deambular, de dejar atrás los lazos que lo atan a su vida actual.

Quería, como la mayor parte del mundo, gastar dinero: deshacerse de ese peso artificial. Lo cual parecía totalmente compatible con su deseo de vagar por la ciudad y desvincularse de la fealdad inapropiable del departamento que alquilaba. (Coelho 2008, 29)

calculaba que de vivir vagando no estaría expuesto a situaciones de vicio y sujeción... (30)

La inmersión en la ciudad implica lidiar con la marea humana que la habita y con las incomodidades de las multitudes. Aunque por momentos Eneas Morosi pareciera ser inmune a eso:

Como pocas veces, atravesó la ciudad sin sentir la molestia del tránsito o lo neutro de los cuerpos que iban al trabajo y se acumulaban en medios públicos de transporte. Cuando sucedía en torno parecía confluír en la plenitud inexplicable de la vigilia. La ciudad era suya. Entró al subte bajo presión, fue codeado y desplazado de un lado a otro, y sin embargo nada le incomodó.(Coelho 2008, 32)

Pensamos a la ciudad como isla urbana al modo que lo desarrolla Josefina Ludmer refiriéndose a las ciudades latinoamericanas. Según la autora estaríamos ante: “un territorio de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites, entre fragmentos y ruinas.”(Ludmer 2010, 130, 131) Ésta, es la ciudad de *Ida*:

Se fue alejando por la calle Perón en busca de un umbral para tenderse a descansar [...] Entre edificaciones, baches de sombra, tramas de cables sueltos y una iluminación deficiente, un taxi

surcaba la noche. Ella entreabrió los ojos y al notar que un auto se detenía susurró “New York”. Él la recostó atrás, se sentó en el lugar del acompañante y le dictó al taxista la dirección que había visto en la cédula. Estimó que los diez pesos alcanzarían hasta el bajo Flores.[...] Doblaron por la calle Balbastro y mecánicamente Noriko se incorporó en el asiento trasero. (Coelho 2008, 50 a 54)

Esta ciudad, esta isla urbana, según Ludmer aloja un sinfín de estereotipos, de seres humanos que se desplazan como autómatas hacia distintos lugares, se cruzan, se chocan y se pasan unos a otros. Todos con el afán de seguir sus propios trayectos hacia diferentes lugares sobre una infinidad de invisibles caminos posibles trazados sobre las veredas urbanas. Todos indiferentes, ensimismados, aislados pese a la estrecha proximidad física, como podemos observar en este pasaje:

Poco después empezó a amanecer. El desplazamiento gradual de transeúntes encubría una animación tenebrosa: como partes de un mecanismo sobrenatural pasaban mujeres con mascotas, mujeres con hombres que nunca parecían estar a la altura de sus encantos, hombres mayores aferrados a secretarias con fisonomía de topo o a barbis retiradas, niños con madres desencantadoras de instintos célibes, madres espontáneas con hijos malcriados. En el curso de los hábitos y las elecciones mecánicas Eneas elució, tal como si con una curiosidad morbosa retirara un guante para apreciar una mano enferma, la acción progresiva de la muerte en los súbditos de la mañana. (17)

En ese conglomerado se sumerge Eneas Morosi una vez abandonado por su novia y comienza a trazar su propio aunque azaroso recorrido, al igual que todo el resto de la marea, porque ahí, en la calle, en la nueva vida urbana que tiene por delante, están puestas sus esperanzas. “Sin embargo ni emigrar ni

trabajar le atraían. Lo verdaderamente importante estaba afuera, en la calle, más allá de los cafés” (27)

Ludmer sostiene al respecto que:

La “isla urbana” constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos o freaks. Estos habitantes, continúa, están afuera y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también la subversión. (Ludmer 2010, 131).

En ese trayecto largo y aventurado Eneas entra por casualidad a una parrilla, se enfrenta con algunos de estos estereotipos y reconoce cómo, a esa altura de las circunstancias, ya podía ser uno más entre todos ellos. Su posición, su estado de hombre abandonado lo ubica en ese lugar:

Solitarios, como él mismo, pero a bordo de un coche y predispuestos a alguna transacción carnal con travestis, homosexuales o mujeres en la ruina.[...]Eneas temió transformarse de pronto en uno más de la camada. De hecho, tras el abandono, las condiciones subjetivas estaban dadas: quizá ya fuera uno más entre esas máquinas de palpar y saborear el lujo argentino, la grasa vacuna” (Coelho 2008, 44)

Eneas Morosi, intenta hacerse lugar, abrirse paso para pertenecer a un territorio que elige para curarse, para salvarse del desamor. Él, que ha optado por la errancia, que ha decidido que ese espacio abierto, el de la ciudad, sería su nuevo hogar, va a interactuar con las comunidades que menciona Ludmer y que citamos anteriormente y va a formar en sí mismo otra comunidad, la de los abandonados que necesitan de la ciudad para olvidar. Si bien este grupo no está

entre los que enumera Ludmer como constitutivos de la isla urbana, él será quien de alguna manera lo funde y será una variante más de todas las otras: la del hombre herido que sale a la calle para curar el desamor. La forma de hacerlo será convertirse en un ser anónimo a partir del roce con los otros y olvidar todo. No obstante, en un paradójico raptó de conmoción, compra un anotador y con ese gesto, la posibilidad de contarlo todo antes de que su experiencia sucumbiera al olvido.

detrás de la travesía urbana que ya emprendía, subyacía entera la sensualidad del olvido, por lo cual, si se embarcaba en epifanías biográficas, debía apurarse y volcarlas a todas de una vez, antes de que el anonimato estuviera consumado en la Ciudad. (Coelho 2008, 41)

Su propósito parte del olvido y la fantasía de constituirse como un ser nuevo. Eso lo deja claro en una de las llamadas telefónicas que le hace a su ex novia desde un teléfono público y que ya citamos anteriormente pero que merece reiterarse:

_ Estoy en la calle. No me vas a ver nunca más. No voy a volver a casa. Soy libre, soy otro, y vos, hija de puta, vas a ser siempre la misma, aunque andes con otros tipos. Cuando te arrepientas buscame en la ciudad_. (Coelho 2008, 43)

Soy otro, y vos vas a ser siempre la misma, dice el protagonista, afirmándose en una subjetividad que surge de la libertad de la calle, que nace a la intemperie. Ahí en el seno urbano, lejos de la rutina y en pos del olvido Eneas Morosi intentará convertirse.

En el contacto con el otro, con el marginal, el protagonista penetra los imaginarios espaciales, esos territorios donde habitan lúmpenes y se mezcla

con ellos en un intento de buscarse a sí mismo, de ver quién es, quién quiere ser, o más precisamente, de diferenciarse de quien fue. Entonces, traspasa fronteras para transgredir y para diluirse entre todos ellos.

Que hubiera deseado a ese prototipo demostraba que entre él y la subespecie de los taxistas existía un eslabón perdido. De hecho encontraba una inquietante continuidad entre esa subespecie tan maltratada y la aggiornada sexualidad de la clase media porteña: merced a las diarias transacciones carnales en coches, habían desarrollado ese principio de fobia que reviste la monomanía por el sexo oral y la búsqueda creciente de travestis en los bosques de Palermo. (Coelho 2008, 45)

Así es como se hace conducir por un taxista hacia un boliche *swinger* y llega, aunque no entra, a otro territorio, un territorio que le es ajeno, donde se siente diferente, observado y más aún expulsado. Ahí presencia un desfile de “otros” entre los cuales no se incluye, e incluso desprecia.

El patovica atinó a desviar la mirada y en el gesto evidenció el racismo prototípico y vulgar de las clases resentidas: ese que consiste en hallar en los materiales brillantes, en la apostura mersa, un símbolo de status que indefectiblemente suma o excluye al que mira (Coelho 2008, 48)

Correte, croto, la última vez que te lo digo. (48)

Pasaron delante suyo parejas, alguna chica que por la manera de conducirse parecía contratada, alguna señora cincuentona en busca de misericordia y algún joven desalmado capaz de completar en una noche su prontuario de ninfómanas. En cierto modo pensar que adentro había sólo parejas tratando de animarse a un goce barato, lo desalentaba y anulaba el desprecio del patovica; tener prohibida la entrada podía ser un privilegio, Incluso los tres

jóvenes que en el lapso de diez minutos pasaron sin cambiar una sola palabra con el guardián, lucían desproporciones mayores a la suya_ su propio lumpenaje era un mal menor_ que en la orgía de clases, sin embargo, estaban condonadas: un hidrocefálico, un bizco, y un obeso, por orden de aparición. (49)

Eneas Morosi no puede traspasar la frontera y entrar al boliche *swinger* porque el patovica entiende que el no pertenece a ese territorio sino que sólo lo moviliza la curiosidad. Entonces resignado, se va por la calle buscando un umbral donde echarse a descansar. Cuando lo encuentra, da con una mujer borracha e inconsciente y decide subirla a un taxi rumbo al bajo Flores, exactamente al domicilio que encuentra en su cédula de identidad y de esa manera se va internando de a poco en un nuevo territorio, en las afueras, en los suburbios. Allí se encuentra con un paisaje diferente, más abierto, más despejado, más pobre y con habitantes muy diferentes también.

Al doblar en la avenida Carabobo incursionaron en una zona cada vez más desierta. Abundaban edificaciones precarias que crecían como acumulaciones inestables y transitorias de materia. Todo tenía el ligero aire de una ciudad abandonada hacía mucho tiempo. En algunos zaguanes jóvenes insomnes tomaban cerveza. La ausencia de mujeres le daba a los cuerpos agigantados por la ropa deportiva un aire inocente y a la vez clandestino, como si jugaran a ser prófugos.(Coelho 2008, 53)

Le impresionó la melancolía del suburbio, el tiempo quedo que se contagiaba en el viento, las puertas de casas tomadas que eran postales de un destierro impreciso, muy lejano y sin embargo imborrable. Incluso los árboles irradiaban una leve clandestinidad, como si hubieran sido trasplantados (53)

De allí se va nuevamente en la bicicleta de la chica. Vuelve a irse, a partir, a seguir camino hacia otro lado, como si el grado del olvido y la necesidad de convertirse en otro fuera proporcional a los movimientos o a las distancias a recorrer por la ciudad.

Mientras pedaleaba la ciudad aumentaba, se empinaba en una profundidad vertical, y como si más que avanzar en el presente él traicionara hacia sí episodios del pasado, recordó a Lucía.(Coelho 2008, 59)

Montó la bicicleta y pedaleó frenéticamente, como si lo persiguieran. Evitó avenidas. Las calles del sur estaban desiertas: en plena primavera, la escasez del otoño, pequeñas siluetas detrás de las ventanas, veredas despojadas y liberadas en la profundidad del crepúsculo, la llovizna suspendida en terrones de niebla. Una luz descolorida parecía acercar a Buenos Aires un cielo falso, de otra parte. Caminó tanto que arribó a una zona vieja, no supo si a San Telmo, a Boedo o a Monserrat. En ningún momento había mirado el nombre de las calles, y la antigüedad de las casas sumaba al desierto espacial una insolación temporal. (61)

Montó en la bicicleta y derivó hacia calles transitadas. En una peatonal se bajó y avanzó llevando el vehículo por el manubrio como si guiara a un animal. Notó que algunos oficinistas hablaban solos, reían, buscaban distraídos un brote de vida en la constelación de carteles... (61)

Entonces, en la medida que se apropia de los espacios, que pone el pie en los diferentes territorios, se va configurando su nueva subjetividad, la que surge de la calle, en el más profundo intento de olvidar ese amor, de sanar el dolor del abandono.

Cuando Eneas sube a la chica oriental dormida en el taxi y la lleva a su casa ya es otro hombre, en un contexto lejano a la rutina de su vida pasada, en un espacio alejado y ajeno, y con un gesto de ¿amor?, ¿compasión? o quizá entrando en un juego absurdo de probar los ofrecimientos que el azar le propone, ensaya una postura protectora.

Esa necesidad de borrar los recuerdos domésticos a través de mundos desconocidos va fortaleciendo su nueva subjetividad, basada básicamente en la libertad de dejarse llevar: “Se preguntó si la soledad no lo conduciría a la locura o si ocurriría al revés: la soledad culminaría en la disección absoluta de la libertad”. (Coelho 2008, 50)

La soledad y la libertad impactan de manera directa sobre su aspecto físico, al punto tal de que al mirarse en el espejo es otra persona:

Eneas se paró ante el espejo de la columna. Rozó en la imagen un nervio íntimo. Tenía enfrente a otro hombre. Su expresión era desconfiada y se tornaba tensa e ilimitada en el cuello flaco, como si la cabeza luchara por separarse del cuerpo. Sin embargo, por eso mismo, ahora conservaba una distinción inédita en el modo de pararse, retrasando los hombros y dejando que la frente impusiera un nuevo equilibrio: el de alguien subyugado por una curiosidad continua. Del hombre que había sido reconocía los brazos indeseables, aunque ya no tenía la impresión de que uno le pesaba más que otro, cosa que atribuyó a un hecho obvio: ya no amaba y la fantasía de una falla o de una fuga de mortalidad ahora era tan irrelevante como irreal. Era un hombre libre y encarnado, al igual que una uña rebelde, sobre la mortalidad de un héroe que se había sacrificado en el amor. (Coelho 2008, 66)

Podría seguir citando infinitamente los tramos de la ciudad que Eneas recorre y todos los personajes a quienes se enfrenta, los lugares que frecuenta, sus observaciones y su mirada sobre ese Buenos Aires que va descubriendo en su peregrinar. Todo ese paisaje es el argumento de esta novela en la cual el personaje se fusiona con la ciudad para ser una misma cosa.

Durante toda la novela, en cada escala del viaje del protagonista, éste hace una llamada telefónica a Lucía, su ex novia. Estas llamadas funcionan como postas en un trayecto muy largo, como puntales que lo hacen despegar y seguir viaje pero al mismo tiempo intentan anclarlo al pasado que abandonó en ese territorio al que no desea volver, el del departamento, la rutina y la vida burguesa.

Eneas Morosi ya está mimetizado con el paisaje y con los seres humanos urbanos que se mueven como animales en una jungla. Es ahora parte de esa isla, es uno más, un enajenado entre tantos, y ese enajenamiento surge de la supervivencia en la calle. Estas experiencias lo han fogueado, lo han endurecido y por fin pareciera que Eneas Morosi, hace nacer de su vagabundeo otro hombre.

De sobrevivir clandestinamente en el corazón de la ciudad por unos días más, ya no buscaría a Lucía. No sabía quién había sido esa mujer, y era tarde –o demasiado pronto- para averiguarlo. Durante el amor ese tipo de indagaciones –justamente por la barrera del afecto- se presentan como prematuras u ofensivas. Al igual que cualquier otro, debería atemperar, desde la perspectiva aérea del hombre “empatado”, el drama de haber amado a una mujer que sólo tenía identidad en la memoria continua, en un espejismo que se movía con los exabruptos del recuerdo y mostraba a cada momento una mujer distinta a sí mismo pero emparejada por la posesión. Aunque la persiguiera en el pasado, no llegaría a saber quién había sido. (Coelho 2008,158)

La ciudad se constituye entonces como el espacio ideal para el olvido, donde el desarraigo se consolida sin nostalgia a través de desplazamientos lentos, soñolientos y sobre un Buenos Aires marginal y suburbano. A partir de

esa forma de estar en la ciudad, de ese ocio meditabundo anclado en los cafés y del roce con el otro (los estereotipos urbanos que analiza Ludmer) Eneas Morosi construye su nueva subjetividad: un yo sin Lucía e inaugura una nueva comunidad dentro de la isla urbana, la de los desolados o heridos por amor. Éstos son otros solitarios entre tantos que habitan y se desplazan casi como autómatas intentando sobrevivir en la gran ciudad.

5. Consideraciones finales

Cuando inspirada por la intensa lectura de la narrativa contemporánea argentina comencé a proyectar este plan de investigación sobre los sujetos en tránsito imaginé que la selección del corpus se iba a convertir en una tarea difícil. En primer lugar consideraba que ésta debía responder a una cuestión de predilección. He aquí el primer problema, elegir entre los ya elegidos, mis preferidos, los escritores argentinos actuales (y sus obras publicadas entre 1990 y 2013).

La identificación del problema ya estaba, puesto que era mi centro de atención y lo que me atraía profundamente de esta narrativa. Aún lo sigue siendo y tiene que ver con quienes protagonizan estas historias y con su manera de desplazarse, de andar por la vida, de moverse en el mundo. La transitoriedad en la que se desenvuelven, su desapego y capacidad de adaptación continúa siendo para mí algo inquietante y motivador.

El entusiasmo por la lectura me llevó a seguir las actualizaciones de los blogs (en apogeo durante la primera década del comienzo de siglo XXI) de las librerías y escritores y con ellas las últimas publicaciones, las reseñas y entrevistas. Además, mi trabajo como librera en ese entonces contribuía a gozar de una lectura temprana de los textos. La lista es larga, pero haciendo memoria, podría mencionar algunos autores que concentraban mi interés, mi curiosidad y mi deseo de un estudio que fuera más allá que la mera lectura, ya que en ellos identificaba algo que los unía bajo un mismo aura. Entre otros, y sumados a los autores elegidos circulaba *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, *Agosto* (2009) de Romina Paula, *Phoenix* (2009) y *Avión* (2015) de Eduardo Muslip, *Trampa de*

Luz (2008) y *Frío en Alaska* de Matías Capelli (2011), *Pequeñas intenciones* (2011) de Jorge Consiglio y algunos cuentos de *Pájaros en la boca* (2009) de Samanta Schewblin.

El ejercicio de selección ha requerido de una lectura aguda, atenta a observar en cuáles de todos los textos mencionados, identificaba con mayor énfasis la presencia de esos rasgos que en líneas generales caracterizan a la mayoría de los personajes pero que son más evidentes en algunos de ellos.

Entonces me di cuenta de que con mucho más rigor que el resto, los personajes de Rejtman se adecúan, a través de sus desplazamientos, al perfil de sujetos en tránsito que intento reunir en este trabajo. De esa manera no hubo dudas en ser el primer elegido. Sentí que en Rejtman estaba todo, que era como un concentrado fuerte de aquello que las otras narrativas apenas sugerían. Con las novelas de Havilio me sucedió algo diferente, *Opendoor* y *Paraísos* me cautivaron antes de que percibiera que su protagonista, en consonancia con los personajes de Rejtman, se sumaría armoniosamente a la serie.

Finalmente me encontré con *Ida*, cuya puerta de entrada fue la virtuosidad de la escritura, para luego descubrir a Eneas Morosi, quien también ingresó a la selección con todos los atributos necesarios para dialogar con el resto de los personajes del corpus.

Durante este trabajo reflexivo sobre las lecturas del corpus y de los estudios críticos, así como también de la referencia teórica fui aprendiendo y descubriendo que los textos respondían y dialogaban con un momento complejo de nuestra historia como país pero también con una atmósfera global de la que

no nos podíamos excluir. Esa inserción y el estrecho vínculo con el mundo, esa mimesis, me entusiasmó para profundizar y ampliar mis conceptos previos sobre la posmodernidad.

Estas lecturas teóricas volvieron más densos los textos del corpus, los engrosaron y enriquecieron y de ese enriquecimiento surgieron nuevas derivas, imposibles de abarcar aquí, pero pendientes para un próximo posible trabajo.

Entre otros potenciales caminos por los que podría continuar esta investigación encuentro la idea de cómo el territorio (urbano-rural-precario-sólido) condiciona los andares y construye subjetividades diferentes. También sería viable desarrollar la relación que existe entre la narrativa contemporánea con la filmografía del nuevo cine argentino, teniendo como principal referencia el texto de Aguilar (2010), *Otros mundos*. Otra posible bifurcación sería pensar en cómo la literatura escribe los cambios en la organización familiar y en las relaciones interpersonales de esta época (fines de los noventa – principio del siglo XXI). Cómo impactan en las historias la nueva concepción de familia y los nuevos modos de vida.

Teniendo en cuenta estas posibles derivas y lo necesarias que podrían volverse si aspiramos a una mirada que tenga una perspectiva amplia, no me queda sino una sensación de incompletud y de trabajo inacabado pero al mismo tiempo la certeza de haber comenzado a explorar una narrativa en la que aún restan muchas cosas por descubrir.

6. Bibliografía

Corpus primario:

- Rejtman, Martin (2012) *Tres cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.
- ----- (2005) *Literatura y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- ----- (2011) [1996] *Velcro y yo*. Buenos Aires: Mondadori .
- ----- (2007)[1992] *Rapado*. Buenos Aires: Interzona.
- Coelho, Oliverio (2008) *Ida*. Buenos Aires: Norma.
- Havilio, Iosi (2009) [2006] *Opendoor*. Buenos Aires: Entropía.
- ----- (2012) *Paraísos*. Buenos Aires: Mondadori.

Corpus secundario:

- Rejtman, Martin (2014) *Rapado, Los guantes mágicos y Sylvia Prieto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Havilio, Iosi (2010) *Estocolmo*. Buenos Aires: Mondadori.
- Coelho, Oliverio (2000) *Tierras de vigilia*. Buenos Aires: Simurg.
- ----- (2002) *La víctima y los sueños*. Buenos Aires: Simurg.
- ----- (2003) *Los invertebrables*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- ----- (2004) *Borneo*. Buenos Aires: Cuenco del plata.
- ----- (2006) *Promesas naturales*. Buenos Aires: Ed Norma.
- ----- (2009) *Parte doméstico*. Buenos Aires: Emecé.
- ----- (2013) *Hacia la extinción* Buenos Aires: Ed. Almadía.
- ----- (2011) *Un hombre llamado lobo* Barcelona: Mauri Spagnol S. p A .

Bibliografía crítica

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor
- Aguilar, Gonzalo (2007) “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente” en: *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Chauvin Depetris, Irene (2012) “Voice, Music and the experience of the Neutral in Martin Rejtman’s fictions” en: *Hispanic Issues Online* volumen 3 número 9 año 2012 (214 a 237) disponible online: http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/13_DEPETRIS.pdf. Consultado por última vez el 24/2/2015.
- Caesani, Rodrigo Javier (2012). “Nuevos realismos en la escena literaria argentina. Fabián Casas versus Martín Rejtman” en: *Revista Texturas*, 111 -128 Biblioteca Virtual UNL UBA Conicet Disponible online en: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/article/view/2914> Consultado por última vez el 24/2/15
- Carttocio, Eduardo (2009). “Familia, territorio y huida juvenil en el film *Rapado* de Martin Rejtman”. Ponencia presentada en: Jornadas de jóvenes investigadores Instituto Gino Germani.
- Catalin, Mariana (2014). *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chefjec, Babel*. Rosario: Fiesta E-diciones. CELA
- Contreras, Sandra. (2006)” Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” en: *Orbis Tertius* Universidad Nacional de La Plata, facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Disponible online:

<http://www.revistas.fahce.unlp.edu.ar/public/site/images/logoFahce.png>.

Consultado por última vez el 25/2/15.

- Contreras Sandra (2011) “En torno a las lecturas del presente” en:
Giordano Alberto (director de colección) *Los límites de la literatura*.
Rosario: UNR
- Frieria, Silvina. (2008) “Casi todas las vidas se quiebran en algún momento” en: Diario Página 12 del día 31 de Marzo de 2008. Buenos Aires. Disponible online:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-9654-2008-03-31.html>. Consultado por última vez: 18/03/15.
- Gazzera Carlos (2007) “La narración clip” en: La Voz del Interior.
Disponible online:
http://archivo.lavoz.com.ar/herramientas/imprimir_notas.asp?nota_id=48541. Consultado por última vez: 12/05/2017
- Giordano Alberto (2010) “Elogios del seminario improbable” en:
Giordano Alberto (director de colección) *Los límites de la literatura*
Rosario: UNR
- Giordano Alberto (2011) *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*.
Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Lezcano, Walter.(2013) “Apuntes sobre Tres cuentos de Martin Rejtman”
en Blog Eterna Cadencia. Buenos Aires. disponible online:
<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/27401>. Consultado por última vez: 2/4/15

- López Seco Celina (2010) “ El cuerpo cosificado. Martín Rejtman. (Parte 2)” en: welovecinema.es. Disponible online:
<http://www.welovecinema.es/blog/> Consultado por última vez: 31/5/2017.
- Quintana, Isabel. (2012) “Desolación, violencia y melancolía en la obra de Oliverio Coelho” en: *Escenas Ininterrumpidas II: imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional* . Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- Quintin (2007) en “Un mundo nuevo” en: *La lectora provisoria*.
Disponible online:
<https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2007/06/08/un-nuevo-mundo/>.
Consultado por última vez: 16/6/2016
- Sarlo, Beatriz. (2008) “Amores de ciudad” en diario Perfil del día 6 de Abril de 2008. Buenos Aires. Disponible online:
<http://www.perfil.com/columnistas/Amores-de-ciudad-20080406-0017.html>. Consultado por última vez: 10/4/16
- Sanjurjo, Mariana. (2007). “Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman” en *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Speranza, Graciela (2006) “Por un realismo idiota” Buenos Aires:
Revista Otra Parte n° 4 . Disponible online:
<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o-2006/por-un-realismo-idiota>. Consultado por última vez: 10/4/16
- ----- (2013) “Tres Cuentos” Buenos Aires: revista Otra Parte n° 8

- Pages, Mariano. (2013) “ El zoológico como metáfora” en Diario El Litoral de Santa Fe del día 4 de Octubre de 2013. Disponible online: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/10/04/opinion/OPIN-02.html>. Consultado por última vez: 30/03/16.-
- Yelin, Julieta (2017) “Una vida Nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en Opendoor y Paraísos de Iosi Havilio” en Revista Iberoamericana vol LXXXIII nº 258. Disponible online: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7446/7564> Consultado por última vez 31/5/2017

Entrevistas

- Soto, Máximo. (2013) “ Prefiero ir a lugares donde no estuve antes . Diálogo con el escritor y cineasta Martin Rejtman sobre sus viajes” en el suplemento Ámbito del placer del Diario Ámbito financiero del día Viernes 3 de Mayo de 2013. Disponible online: <http://www.ambito.com/diario/noticia.asp?id=686507>. Consultado por última vez 10/5/16
- Bescós, Paco. (2013) “El verdadero desafío para un escritor es dejar de serlo” Entrevista a Iosi Havilio en: Suburbano. Revista cultural Miami del día 15 de Septiembre de 2013. Disponible online: <http://suburbano.net/entrevista-al-escritor-argentino-iosi-havilio/>. Consultado por última vez: 1/3/16
- Frieria, Silvina. (2008) “Casi todas las vidas se quiebran en algún momento” en: suplemento Radar Libros Diario Página12 del día 31 de Marzo de 2008. Buenos Aires. Disponible online:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-9654-2008-03-31.html>. Consultado por última vez 15/5/17

Bibliografía teórica general

- Augé Marc (1996) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Arró, Evelyn (2010) *Narración e intimidad: el relato de viaje en la literatura argentina contemporánea* (1993 2009) Tesis Doctoral Inédita UNR Rosario.
- Benjamin, Walter (1980) “ El flâneur ” en *Iluminaciones II París capital del siglo XIX* España: Taurus Ediciones SA. (49 - 81).
- Bauman, Zygmunt. (1999) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Bauman, Zygmunt. (2013) *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Bourriaud , Nicolás.(2009) *Radicante* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Casullo, Nicolás (2004) *El debate Modernidad – Posmodernidad* Buenos Aires: Retórica ediciones.
- Clifford, James (1988) *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard: Harvard University Press.
- Colombi, Beatriz (2004) *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880 1915)* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Del Barco Oscar (1995) “La ilusión posmoderna” en: Casullo Nicolás (compilador) *El debate Modernidad – Posmodernidad* Buenos Aires: Retórica ediciones.
- Diederichsen, Diedrich. (2011) *Personas en Loop Ensayos sobre cultura pop* Buenos Aires: Interzona Editora.
- Isaac, Joseph (1988) *El transeúnte y el espacio urbano* Buenos Aires: Gedisa.
- Jauss, Hans Robert (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Link, Daniel. (2003). “Tánger, ruina de la modernidad” en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Edit Norma. (183 .204)
- Maffesoli Michel (2004) *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* México: FCE
- Monteleone, Jorge. (1998) *El relato de viaje De Sarmiento a Umberto Eco* Buenos Aires: El Ateneo.
- Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Capítulo 2. Buenos Aires: Nueva Visión
- Sarlo Beatriz (2004) *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Seix Barral
- Sarmiento, Domingo Faustino (1913) *Obras* Buenos Aires: La facultad.
- Todorov, Tzvetan (1993) “El viaje y su relato” en: *Las morales de la historia* España: Paidós
- Williams, Raymond (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

